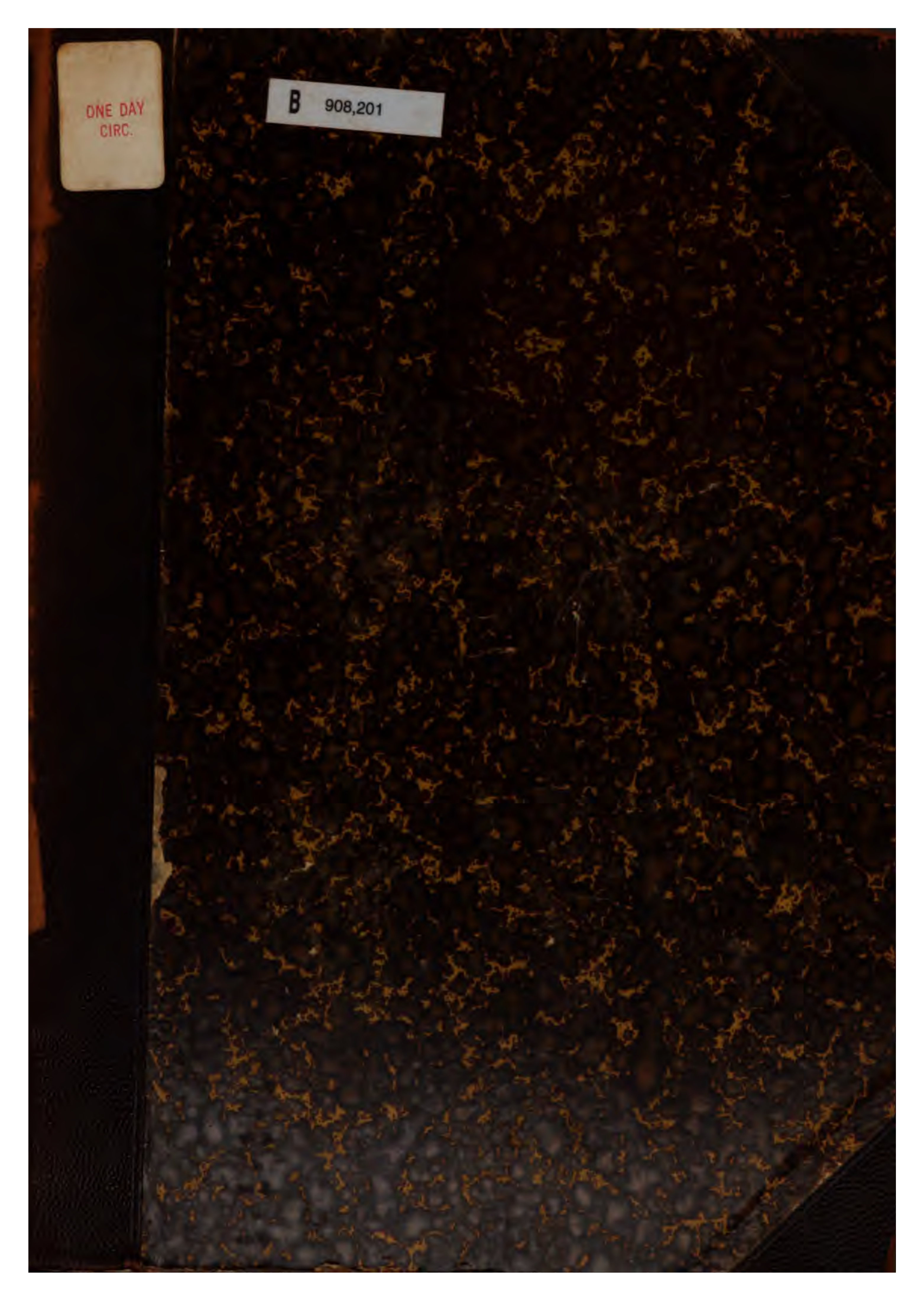
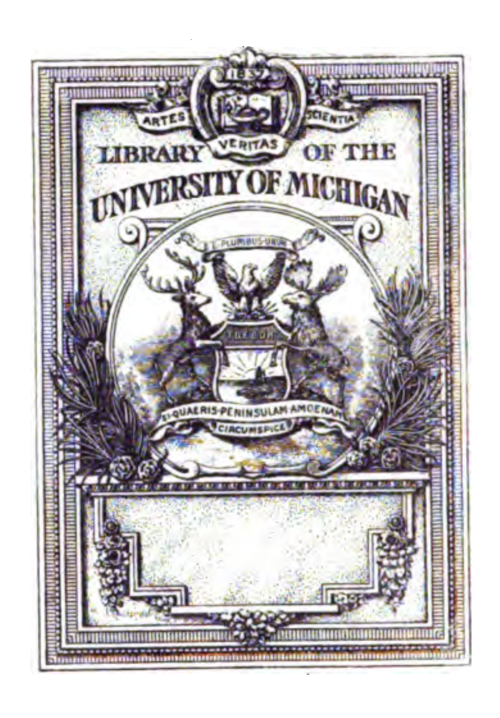
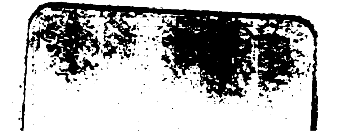

ONE DAY
CIRC.
B 908,201


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

FÜNFTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND XVII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1905—1906

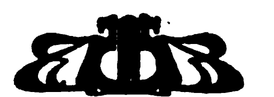
INHALT

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)

Reproduktionen im Text:



NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES FÜNFTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1905/6)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN





DIE MUSIK

BACH-HEFT

Bach ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechts kann, hat's von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein ...

Mozart

Nicht Bach, sondern Meer sollte er heissen wegen seines unendlichen unausschöpfbaren Reichtums von Tonkombinationen und Harmonieen. Bach ist das Ideal eines Organisten. ○ ○ ○ ○ ○

Beethoven

Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publikum; nur manchmal ist's, als spielte er seiner Frau etwas vor: da ahnt man die neue Zeit, sie steckt schon ganz in ihm verschlossen. Aber es ist unrecht, so zu scheiden; er ist ein in sich Vollkommenes, Unvergleichliches. ○

Wagner

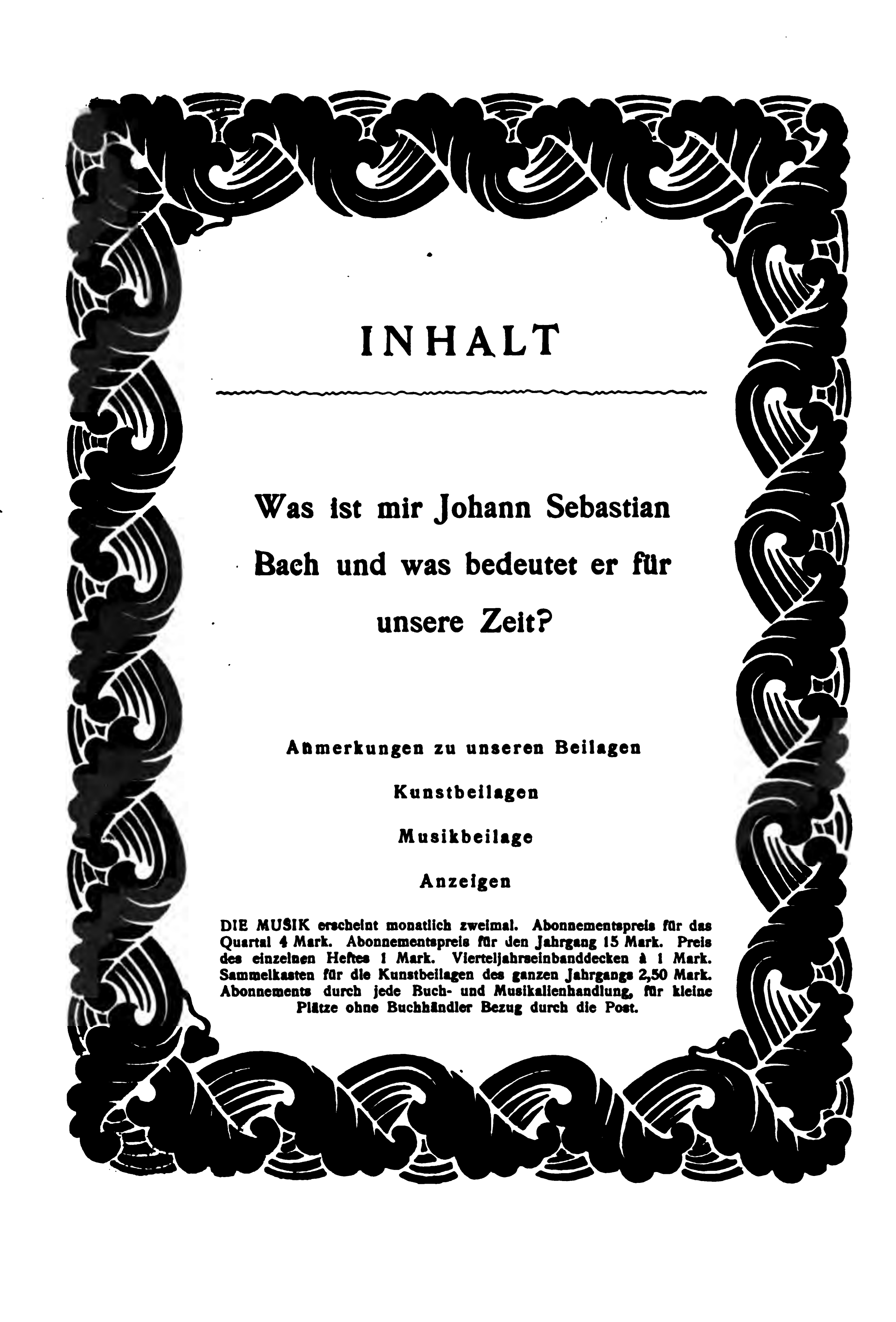
V. JAHR 1905/1906 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



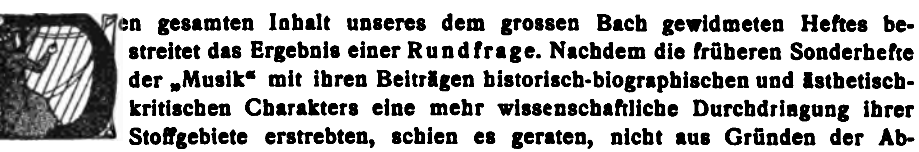
INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



WAS IST MIR JOHANN SEBASTIAN BACH UND WAS BEDEUTET ER FÜR UNSERE ZEIT?

Vorbemerkung:



Den gesamten Inhalt unseres dem grossen Bach gewidmeten Heftes bestreitet das Ergebnis einer Rundfrage. Nachdem die früheren Sonderhefte der „Musik“ mit ihren Beiträgen historisch-biographischen und ästhetisch-kritischen Charakters eine mehr wissenschaftliche Durchdringung ihrer Stoffgebiete erstrebten, schien es geraten, nicht aus Gründen der Abwechselung oder einer mehr zerstreuenden als konzentrierenden Lektüre, für unser Bach-Heft den Weg einzuschlagen, der von der strengen Wissenschaft abzweigt und ins Leben hineinleitet.

Die Anregung zu unserer Enquête gaben die Leser der „Musik“. Aus zahlreichen Zuschriften liess sich die Erkenntnis bilden, dass der „Bach der Bache“ vielen noch heute ein „Problem“ bedeutet, dessen Lösung manches Hirn emsiglich beschäftigt; dass nicht wenige damit ringen, den seelischen Kern aus den Werken des Altmeisters zu schälen, nachdem über die formalen Werte und die polyphone Struktur hinreichende Klarheit gewonnen war; dass man wohl andächtig dem Tiefsinn und der Heiterkeit, der Gewalt und dem Reichtum seiner Tonsprache gelauscht hat, ohne den Weg zum Herzen dieses Phänomens finden zu können. Solchem Streben nach Verständnis und Erkenntnis wäre mit neuen Aufschlüssen rein wissenschaftlicher Natur weniger gedient gewesen: der Weg zu dem kastalischen Quell, dem des heiligen Sebastian gotterfüllte Seele entsprang, konnte auch auf andere Weise gefunden werden.

„Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“ — so lautete darum unsere Rundfrage, die eine stattliche Fülle persönlicher und persönlichster Stimmen und Bekenntnisse erbrachte, aus denen es nicht schwer werden kann, den Wirkungsgrad zu entnehmen, den der Altmeister auf die erlesensten Geister unserer Zeit ausübt. Diese „Stimmen und Bekenntnisse“ lassen dem Tieferblickenden den Reiz, zwischen den Zeilen noch so mancherlei zu lesen, das aus Raumrücksicht und dem Verlangen nach epigrammatischer Zuspitzung des Diktums unausgesprochen bleiben musste; sie gestatten uns einen reichen Blick in die persönliche Stellungnahme der Bekennenden zu dem Allgewaltigen; sie geben in ihrer intimen und individuellen Fassung eine Gefühls- und Bewertungsskala, an der sich die unversiegliche Lebenskraft dieses „modernen“ Meisters der Töne ermessen lässt;

sie scheinen in ihrer Vielheit ein Kaleidoskop und treffen doch alle konzentrisch auf den einen Punkt, auf das Leben, das des grossen Sebastian Kunst heute noch wie vor fast zwei Jahrhunderten ausstrahlt.

Alle Berufszweige der Tonkunst finden wir in dieser Disputa vertreten: Komponisten und Organisten, Dirigenten und Sänger, Lehrer und Gelehrte, Instrumentalkünstler und Schriftsteller; auch Dichter und bildende Künstler nahmen gern den Anlass wahr, ihre Ansicht über Bach bekannt zu geben: es gibt wenige Dinge, durch die sich ein Mensch schärfer charakterisiert, als durch seine prägnante Stellungnahme zu einer überragenden Persönlichkeit. Die Zahl der Spruchsprecher hätte noch grösser sein können: die Essenz der Ergebnisse wäre keine andere geworden.

In dem vielstimmigen Chor vermisst man den und jenen, den man gern gehört hätte; charakteristisch ist, dass unter den Ausländern kein Engländer, die doch unsern Händel zu dem ihrigen machen, sich vernehmen liess. Dennoch dürfen die Leser der „Musik" mit dem Ensemble unserer geistigen und künstlerischen Aristokratie wohl zufrieden sein. Die Meinungen bringen kein Hin und Her, selten hat eine Preishymne harmonischer geklungen; und wenn hier und da Intonationsschwankungen entstehen, so ist ihre Ursache niemals der Genius B-A-C-H.

Damit uns kein Vorwurf treffe, lückenhaft oder parteilich bei der Wahl der Befragten verfahren zu sein, zählen wir zunächst die Namen derer auf, die unsere Anfrage unbeantwortet liessen:

Richard Bartmuss, Hugo Becker, Reinhold Begas, Jan Blockx, Emil Bohn, Arrigo Boïto, Alfred Bruneau, August Bungert, Gustave Charpentier, Camille Chevillard, César Cui, Claude Debussy, Louis Dièmer, Georg Dohrn, Edward Elgar, Oskar Fleischer, Peter Gast, Jean Gérardy, F. A. Gevaert, Georg Göhler, Arthur de Greef, Karl Greulich, F. X. Haberl, Karl Halir, Friedrich Hegar, Emilie Herzog, Robert Hirschfeld, Paul Homeyer, Jenö Hubay, Gustav Jacobsthal, Heinrich Kiefer, Julius Klengel, Max Klinger, Albert Kopfermann, Felix v. Kraus, Fritz Kreisler, Maurice Kufferath, Frederic Lamond, Samuel de Lange, Rochus Frhr. v. Liliencron, Theodor Lipps, Alexander Mackenzie, Eusebius v. Mandyczewski, Giuseppe Martucci, Pietro Mascagni, Sofie Menter, Carl Muck, Richard Muther, Lula Mysz-Gmeiner, Jean Louis Nicodé, Arthur Nikisch, Wilma Norman-Neruda, Ignaz Paderewski, Lorenzo Perosi, Raoul Pugno, Alfred Reisenauer, Josef Reiter, G. Chr. Rietschel, N. Rimsky-Korssakow, Edouard Risler, Marie Röger-Soldat, Pablo de Sarasate, Leopold Schmidt, Ernst v. Schuch, E. Schwickerath, Max Seiffert, Alexander Siloti, Friedrich Spitta, Ch. V. Stanford, Bernhard Stavenhagen, Carl Stumpf, Johan Svendsen, Wilhelm Tappert, Jacques Thibaud, Hans Thoma, César Thomson, Julien Tiersot, Edgar Tinel, Ernst v. Werra, Ernst v. Wildenbruch, Ermanno Wolf-Ferrari, Henry Wood, Ludwig Wüllner, Eugène Ysaye, Bernhard Ziehn, R. von Zur Mühlen.

Aus äusseren und inneren Gründen sahen von einer Beteiligung ab: Eugen d'Albert, Oskar Bie, Fannie Bloomfield-Zeisler, Max Bruch, Ferruccio Busoni, Teresa Carreño, Houston Steward Chamberlain, Edouard Colonne, Hermann Deiters, Arthur van Eweyk, Max Fiedler, Max Friedlaender, Carl Friedrich Glasenapp, Alexander Glazounow, Eugen Gura, Hugo Heermann, Joh. Georg Herzog, E. Humperdinck, Rob. Kahn, Max Kalbeck, Max Koch, Lilli Lehmann, Edward Mac Dowell, Henri Marteau, W. Mengelberg, José Vianna da Motta, Felix Mottl, Oscar Nedbal, Alois Obrist, Siegfried Ochs, Wilhelm Peterson-Berger, Giacomo Puccini, Robert Radecke, Karl Reinecke, Philipp Rüfer, Camille Saint-Saëns, Johannes Schreyer, Wilhelm Stenhammar, Julius Stockhausen, Siegfried Wagner, Graf Waldersee. — Als prinzipielle Gegner einer Rundfrage erklärten sich Edvard Grieg und Gustav Mahler. — Josef Victor Widmann erklärt lakonisch: „Was sollte ich über den

grossen Joh. Seb. Bach zu sagen haben! Schweigen und verehren ist alles." — Jean Sibelius gesteht offen, dass es ihm unmöglich sei, seine Ansicht über Bach zu formulieren, weil er sich immer nach einigen Tagen über das Niedergeschriebene ärgere. — Richard Strauss „muss in Punkto des Altmeisters seine Partituren für sich reden lassen". — Frau Cosima Wagner begründet ihr Stillschweigen damit, dass sie der Öffentlichkeit fremd sei und ihre „Eindrücke von den Werken des grossen Musikers keinerlei Bedeutung für diese Öffentlichkeit haben" könnten. — Hans Richter hat mit den Vorbereitungen für die kommende Konzertsaison überviel zu tun, doch verrät er, dass, wenn er sich wirklich an unserer Ehrung Bachs beteiligen würde, er leicht „aus der bewundernden Verehrung für den Gross- und Altmeister unserer Kunst in schimpfende Wut über diejenigen geraten könnte, denen das Verständnis und die Ehrfurcht für die Werke des grossen Mannes fehlen". — Für Hans von Wolzogen gehört der Thomaskantor „zu den ganz grossen Erscheinungen der Kunst, die man nur auf sich wirken lässt, über die man aber nicht spricht. In Bach ist alles Musik und mehr als dies: alle Musik ist in Bach." — Karl Straube meint, diesem Genius mit Schlagworten und in wenigen Sätzen nicht nahekommen zu können; jedenfalls bedeute Bach für ihn eine „kulturelle Grösse, Mittelpunkt zwischen Mittelalter und moderner Zeit. Getragen von der gesamten geistigen Kultur der früheren Jahrhunderte, nimmt Bach eigentlich die ganze neue Entwicklung voraus. Erst in Wagner sehen wir wieder einen ganz gleich Grossen erstehen." — Karl Klindworth begründet sein Fernbleiben mit prinzipiellen Motiven. Seit 60 Jahren habe er sich bemüht, unserer musikalischen Jugend zu lehren, was ihm Bach ist; er verweist auf seine gelegentlichen Aufführungen Bachscher Werke und seine Ausgabe Bachscher Klavierwerke und fügt hinzu: „Vortrefflich, wenn es gelänge, den Geist und das Wesen Bachs zu neuem, einflussreichem Leben zu erwecken!"

Noch ein Wort zum Schluss: über die Reihenfolge. Es hätte etwas Verlockendes gehabt, die Bekenntnisse in Gruppen zu ordnen: hier die Schaffenden, dort die Nachschaffenden, je nach der Art ihrer künstlerischen Wirksamkeit. Wir wählten aber die Reihenfolge nach dem Alter der Sprechenden. Nicht allein die Höflichkeit hat unsere Wahl bestimmt, die vielleicht nicht einmal neu sein mag, sondern vielmehr die Annahme, dass der zur vollen Reife gelangte, bejahrte Mann dem Wesen des Thomaskantors näher getreten sein muss, als der zur Reife erst Gedeihende oder der um die Reife noch Ringende. Lassen wir in unserm Reigen jenen den Vortritt, die mehr Zeit gewannen, sich mit Johann Sebastian auseinander zu setzen; wir verfolgen erstaunt, wie die Liebe zu Bach von der Mittagshöhe des Lebens bis zur Jugend hinab nicht verkümmert, sondern in gleich heller Flamme lodert, so dass wir Ludwig Busslers Wort der Vergessenheit entreissen möchten: „Bach wird noch einmal der modernste aller Musiker!"

Infolge der überaus zahlreichen Beteiligung an unserer Rundfrage müssen in diesem Heft die Unterabteilungen: Besprechungen (Bücher und Musikalien), Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten entfallen. Vom nächsten Heft ab, das in seinem Besprechungs- und gesamten Bilderteil, in der Musikbeilage sowie in noch einlaufenden Enquête-Beiträgen und in einem bisher ungedruckt gebliebenen Aufsatze von Robert Franz über den Thomaskantor gleichfalls den Charakter einer Bach-Publikation wahrt, wird der Bau unserer Hefte wieder der übliche sein. —

Endlich gilt es, allen Einsendern für ihre gütige Anteilnahme unsern ergebensten Dank auszudrücken, gleichzeitig im Namen der Leser der „Musik". Und nun die „Stimmen und Bekenntnisse" selbst!

Hans von Bronsart:

Von den drei Grossmeistern Bach, Beethoven, Wagner, die mir als gewaltigste Marksteine in der Entwicklung deutscher Tonkunst gelten, halte ich für das bewunderungswürdigste „Phänomen" Bach, der in ereignisarmem Dasein, bei bescheidenster Lebensführung, wenig bekannt bei Lebzeiten, nach seinem Tode ein Jahrhundert lang fast vergessen, sich zu einer schöpferischen Grösse erheben konnte, in der er nicht nur seine bedeutendsten Vorgänger, sondern auch seinen vom Glück begünstigten und ruhmgekrönten grossen Zeitgenossen bei weitem überragt.

Zum Verständnis seines Genius gelangte ich verhältnismässig spät; erst als ich im Alter von 19 Jahren die Berliner Universität bezogen hatte, machte mich Dehn, mein Lehrer im Kontrapunkt, zunächst mit den bedeutendsten Instrumentalwerken Bachs bekannt, und allmählich dann im Laufe der Jahre erschloss sich mir die Wunderwelt seiner Passionsmusiken, Messen und zahllosen Kantaten, dieser vokalen Monumentalwerke von einer Erhabenheit des religiösen Gefühls, wie sie nur in Beethovens Missa solemnis ihresgleichen findet, von einem Reichtum polyphoner Architektur, wie ihn nur Wagner im Tristan und in den Meistersingern erreicht hat, von einer Fülle rührend schöner Melodieen, wie sie schöner selbst Mozarts Genius nicht erfinden konnte.

War er auch in Äusserlichkeiten, wie in den längst veralteten Schlüssen seiner Kadenzen und Rezitative und andern stereotypen Wendungen, als Kind seiner Zeit „modern", so ist doch das Ewige in seiner den Jahrhunderten vorausschreitenden Kunst nie modern gewesen und wird es nie werden, denn es steht schwindelnd hoch über den Launen des Modegeschmacks für alle Zeit.

Was er mir ist, sagt mir am beredtesten seine Matthäuspassion: an keiner andern religiösen Tondichtung habe ich das Erlösende, Befreiende, hoch über alles Irdische Emporhebende so unmittelbar, mit solcher Allgewalt erlebt, wie an diesem Wunderwerk.

Über die zweite Frage, „was Bach für unsre Zeit bedeutet", kann ich mich nicht aussprechen, ohne ein Streiflicht auf die sogenannte „moderne Kunst" zu werfen.

Mit dem gegen die Wende des Jahrhunderts schrankenlos gesteigerten Verkehr und der Überfülle sensationeller Entdeckungen und Erfindungen, die alsbald in den Dienst materieller Wohlfahrt gestellt zu werden pflegten, gewannen die idealfeindlichen zersetzenden Strömungen: Materialismus, Pessimismus, Atheismus allmählich die Oberhand — in fruchtbarer Wechselwirkung mit den Irrlehren des Herostratos der Philosophie: dem Sirenengesang von der „Herrenmoral" und dem Dogma von der „Um-

wertung aller Werte". Der Naturforscher, anstatt mit jedem Fortschritt in seiner Wissenschaft die Weisheit und Liebe eines höheren Wesens zu bewundern, von dem er die Gabe der Erkenntnis empfangen, begann, im Gegensatz zu dem gottesfürchtigen Tycho de Brahe und andern bahnbrechenden Geistern, seinen eignen Geist der Gottheit zu substituieren — ein Abbild des Goetheschen Bakkalaureus! Mit der Abschaffung Gottes, den ein berühmter Naturforscher als „gasförmiges Wirbeltier" verhöhnt, wurde auch das Schönheitsideal in Trümmer geschlagen, und so konnte die uralte Hydra des Naturalismus ihr bereits wiederholt abgeschlagenes, aber immer wieder neu erwachsendes Haupt als „moderne Kunstrichtung" — oder vielmehr „Kunsthinrichtung" — siegestrunken erheben. — Vor wenig Monaten beging die ganze zivilisierte Welt die Centenarfeier des Todestags des idealsten deutschen Dichters, und es wäre an der Zeit gewesen, dass die Künstler sich seiner hohen Mahnung erinnerten: „Der freisten Mutter freie Söhne, schwingt euch mit festem Angesicht zum Strahlensitz der höchsten Schöne; um andre Kronen buhlet nicht"! Der Naturalismus aber, der, wie Schiller in der Vorrede zur „Braut von Messina" eingehend ausführt, als „gemeiner Begriff des Natürlichen alle Poesie und Kunst geradezu aufhebt und vernichtet", die „nur dadurch wahr ist, dass sie das Wirkliche ganz verlässt und rein ideell wird": er zerrt die Göttin der Schönheit von ihrem Strahlensitz hernieder in den Dunst, Schmutz und Stank der Alltagsmisere, zerreisst ihr Königsgewand und bekleidet sie mit Lumpen! Und diese Afterkunst, diese „Umwertung" wahrer Kunst in den Kultus des Hässlichen und Gemeinen, sie hat auch in der idealsten der Künste, der Musik, bereits Wurzel geschlagen, und wird gerade von den glänzendsten Talenten mit Vorliebe gepflegt. An solchen fehlt es nicht, wohl aber an einem führenden Genie, das sich nun und nimmermehr dahin verirren könnte, in planlosem Durcheinanderwerfen der Tonarten, in Nachahmung misstönender Tierstimmen und grellen Kindergekreisches, oder in endlos langem Zusammenklingen des Es-moll und D-dur Dreiklanges (sic!) und andern sonst erdenklichen Kakophonieen zu schwelgen, ja, mit den bedenklichsten Nuditäten des „Wirklichkeitsdramas" wetteifernd, in nicht misszuverstehenden Programmen sich zur Verherrlichung der freien Liebe zu erniedrigen. Vergessen scheint Wagners Warnung vor unmotiviertem Modulieren, vergessen seine Forderung des „harmonischen Wohlklangs" — selbst unvermeidliche „harmonische Härten soviel wie möglich wiederum zu verdecken, dass sie als solche nicht mehr empfunden werden sollten", vergessen sein schönes Wort: „Die Musik ist so keuscher, wunderbarer Art, dass alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird". So kann sie wohl eine Schilderung der Unkeuschheit verklären — wie im Rezitativ

der Donna Anna — nie aber die Unkeuschheit selbst, ohne ihr eigenstes keusches Wesen zu verleugnen.

Wie lange der Naturalismus noch sein Unwesen treiben wird, ist unberechenbar; dass eine Umkehr zur wahren Mission der Kunst stattfinden muss und stattfinden wird, das ist ebenso gewiss wie jede Naturnotwendigkeit; und wird Bachs erhabene, keusche, im reinsten Schönheitsglanze strahlende Kunst in weitesten Kreisen populär, so ist nicht zu bezweifeln, dass sie im Verein mit der pietätvollen, von allem virtuosenhaften Dirigentensport freien Pflege Beethovens und der ganzen Korona unserer Grossmeister die unausbleibliche Wiedergeburt beschleunigen muss. Ja, der tiefe kindlich fromme Gottesglaube, den Bachs religiöse Schöpfungen atmen, wird manche vom Atheismus angekränkelte Seele heilen und zu ihrem Gott zurückführen.

Gott sei Dank gibt es ja noch heute „unmoderne" Tondichter, die ihren Idealen und ihrem Glauben an ewige Wahrheiten unerschütterlich treu bleiben; sie werden begeisterte Mitkämpfer sein, wenn ein wiedererscheinendes gottbegnadetes Genie mit der modernen Kunst aufräumt, wie vor einem Jahrhundert die Weimarer Dichterheroen mit dem Naturalismus aufräumten.

Kann ich somit auf die Frage: „was Bach mir ist", kompetent antworten: „eine Leuchte in dem nebelhaften Chaos des Kunsttreibens der Gegenwart", so kann meine Antwort auf die zweite Frage: „was er für unsre Zeit bedeutet" nur unmassgeblich meiner ehrlichen Überzeugung Ausdruck geben. Die Rolle eines Predigers in der Wüste zu spielen, habe ich keine Neigung, zumal in einer Frage, die nicht durch Diskussionen, sondern einzig und allein durch Grosstaten des Genies erledigt werden kann.

Carl Goldmark:

Über Johann Sebastian Bach dürfte unter Kundigen keine differenzierte Meinung mehr herrschen. Für diese ist Bach Anfang und Ende, Ausgang und Rückkehr, Voraussetzung und Ernährung aller hohen musikalischen Kunst.

Tatsächlich haben Mozart und Beethoven auf die jungen Strebenden und Schaffenden der Gegenwart nicht den bestimmenden Einfluss wie Bach. Er ist wie das Weltmeer, von dem alle Flüsse ausgehen und zu ihm zurückkehren.

Für Unkundige aber ist er in solcher Ferne, in so unerreichbarer Höhe, dass ihn kein Kommentar diesen näher bringt oder auch nur begreiflich macht.

Edmund Kretschmer:

Meine unbegrenzte Verehrung für Joh. Seb. Bach wurde schon vor 50 Jahren in mir geweckt und genährt durch Joh. Schneider, der mein Lehrer im Orgelspiel war, bekannt als tüchtiger Bachkenner. Man nannte ihn den „Orgelfürsten".

Wenn ich nun bezüglich Meister Bachs mein Bekenntnis niederlegen soll, so möge es durch ein kurzes Wort des bedeutenden Musikers und hochbedeutenden Musikgelehrten Dr. Julius Rietz geschehen, das mir aus der Seele gesprochen ist.

Rietz hat oft und viel mit mir über Musik gesprochen, und als ich eines Tages seinen wertvollen Aussprüchen über Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven lauschte, sagte er zu mir: „Glauben Sie, lieber Freund! Wer J. S. Bach gründlich kennt, dem ist nichts mehr neu in der Musik!"

Welch ein herrliches, wahres Wort!!

Joseph Joachim:

Die Fähigkeit, auch in den kompliziertesten Formen die Phantasie wie fessellos herrschen zu lassen, ist keinem andern Tondichter in so hohem Masse wie Bach gegeben. Es ist, als stärkte die Polyphonie diesem Gewaltigsten nur die Macht, uns zu erschütternder Trauer, zu jauchzendem Jubel fortzureissen. Aber staunen wir ehrfurchtsvoll seine Grösse an, so sind wir nicht minder beglückt durch seine Milde, die erquickend im einfachsten Lied, im kindlichsten Tanz unser Herz labt. Wie ein Urquell der Grösse und Güte mutet uns seine Musik an. So kehren wir in Leid und Freud immer andachtsvoll zu ihm zurück, und es ist ein Segen, dass immer weiteren Kreisen die Möglichkeit wird, das Gesundende seiner Macht auf sich wirkend zu fühlen. Vor ihr kann keine selbstgefällige Sentimentalität, keine zügellose Ungebundenheit bestehen. Darum möglichst viel lebendige Bachsche Klänge, Taten, nicht Worte über ihn; es wären denn fachgemässe Analysen, durch die ein Kundiger das Verständnis für das Organische im Aufbau irgendeines Riesenwerkes des Meisters vertieft.

Julius Hey:

Bach—Wagner.

Welcher ernste Musiker wüsste nicht, dass Joh. Seb. Bach der befruchtende Urquell für unser gesamtes musikalisches Kunstschaffen ist und — für alle Zeiten bleiben wird? Die in seinen monumentalen Tonschöpfungen geoffenbarte Kunst, ihre überwältigende Wirkung auf alle Hörer ohne Unterschied, erweist sie sich dem ehrlichen Künstler gegenüber auch manchmal niederdrückend, beklemmend, durch die aufgerollte unermessliche Kunst polyphoner

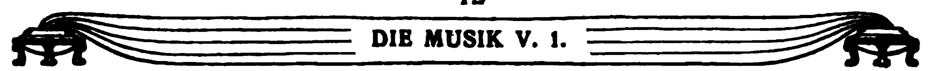
Vollendung und Stilgrösse: dieser Zustand erhält seine versöhnende Auslösung, sobald der Kleinmütige zur Kräftigung und Steigerung wirklichen Schaffensdranges durch ein ernstes Studium der Arbeiten dieses göttlichen Riesen gelangt, die für ihn das unerlässliche vade mecum werden müssen, das ihn auf den rechten Weg hinleitet und in lebendiger Fühlung mit des Meisters vornehmer Ausdrucksweise erhält. Denn alle Formen seiner Ausdrucksart, vom einfachsten Choral der andächtigen Gemeinde bis zum mächtigen Aufbau seiner Passionen und Messen, — alles bildet den unverfälschten Ausfluss seines urdeutschen Wesens, das unsern jungen Nachwuchs nicht bloss zur Nachahmung und strenger Arbeit, sondern auch zu vornehmer, künstlerischer Gesinnung erziehen soll, die alles Gemeine unerbittlich fernhält!

Wenn ich dem unvergleichlichen Altmeister Richard Wagner gegenüberstelle, dessen Schaffen auf den ersten Blick scheinbar gänzlich divergierenden Kunstzielen zustrebt, so veranlasst mich hierzu nicht nur der Umstand, dass beide Männer, wenn auch auf ganz verschiedenen Gebieten, doch mit gleicher Hingabe und unwandelbarer Treue ihres deutschen Empfindens den höchsten Idealen ihrer Kunst — durch nichts abgelenkt — zustrebten. Auf dem von beiden Meistern zurückgelegten Wege lassen sich aber ausserdem unverkennbare Berührungspunkte und Kreuzungen ihrer — wenn ich so sagen darf — spekulativ-technischen Ausdrucksmittel beobachten, auf die ich ganz kurz hinweisen möchte. — Damit meine ich die Behandlung des menschlichen Stimmorgans in seinem besonderen Verhältnis zur harmonisch-kontrapunktischen Begleitung des Orchesters. — Diese gleichartige Gesetzmässigkeit beider ist so auffallend, dass man schlechthin annehmen könnte, Wagner habe seine Erkenntnis dieser damit erreichten Klangwirkungen seinem grossen, im übrigen unerreichten Vorgänger zu danken. Man lese in Oper und Drama IV. Band, Abschn. 4, S. 165 (II. Aufl.) . . . „Das Orchester ist der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit . . .", „in seiner Klangfarbe ein von der Vokaltonmasse (Chor) durchaus Unterschiedenes, Anderes . . .", „Individualität der Instrumente . . .", „die Besonderheit ihres Sprachvermögens . . ." (Man vergleiche Bachs Arien mit obligaten, dem Gesange koordinierten Begleitinstrumenten!) — „Die vollkommene Unterschiedenheit des Orchesters in seiner rein sinnlichen Kundgebung zur Vokalmasse . . ." S. 167—168 — und beachte die bedeutsame Stelle, die von dem verfehlten Versuch: „wirklicher Mischung des Orchesters mit dem Gesangston" handelt, — und besonders die Wirkung bezüglich „einer aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzten Melodie — die menschliche Stimme sich als Orchesterinstrument zu denken!" — Wir werden gewahr, wie streng der grosse

Bach an dem Grundsatze festhielt: bei der Gestaltung seiner Motive mit Textunterlage stets den quantitierenden Wortakzenten ihr volles Recht zu sichern, und die beabsichtigte Gesamtwirkung durch den polyphonen Anteil des Orchesters zu erreichen weiss. Nur wenn in den Chören eine einzelne Singstimme der Verstärkung bedarf, dann tritt ein ihr durchaus klangverwandtes Instrument vorübergehend hinzu. — Zutreffend bemerkt Wagner S. 169: „Durch die nötig befundene, vollständige Aufnahme der Gesangsmelodie in das Orchester wird die Gesangsstimme im Grunde durchaus überflüssig, — und als ein zweiter, entstellender Kopf dem Orchester unnatürlich aufgesetzt! . . .“ „Dieser offenkundige Umstand hätte uns schon längst über die gänzlich falsche Auffassung der Gesangsmelodie in der Oper aufklären sollen. Diese Melodie war nur insofern eine Gesangsmelodie, als sie der menschlichen Stimme nach ihrer blossen Instrumentaleigenschaft zum Vortrag zugewiesen war . . .“ (Ich kann den Leser nur bitten, den ganzen Abschnitt bis zum Schluss aufmerksam zu verfolgen.) Dieses Gesetz, das Bachs Genius mit erstaunlicher Klarheit seines künstlerischen Empfindens schuf, das uns in allen grösseren Werken des unsterblichen Meisters so überwältigend entgegentritt und womit er seinen ebenbürtigen Zeitgenossen Händel weit überragt, — dieses Kunstgeheimnis erklärt Wagner, indem er aufs schärfste und verständlichste das kunsttechnische Ergebnis desselben beleuchtet und ausser Zweifel stellt. — Ein Blick in die Partituren seiner letzten Schaffensperiode lässt deutlich genug erkennen, wie pietätvoll er selbst es zur Anwendung brachte und — welche Wirkungen er damit erzielte.

Bernhard Scholz:

Was soll ich von Johann Sebastian Bach sagen? Für den, der ihn liebt, ist jedes Wort überflüssig; für die andern ist keines zutreffend genug, keines erschöpfend. Bach ist vielgestaltig wie Proteus und doch stets er selbst: erinnert manches Stück seiner hohen Messe in lapidarer Struktur an den Palestrinastil, an die Meister des 16. Jahrhunderts, so weist er in den Präludien des wohltemperierten Klaviers in ferne Zukunft; da ist er vollständig Romantiker trotz Robert Schumann und Chopin. Gleich Mozart ein Vollender, ein Erfüller alles dessen, was vor ihm nur angestrebt oder angedeutet war, steht er fest auf den Schultern seiner Vorgänger, keineswegs ein Zerstörer und in solchem Sinn ein Neuerer. Er spricht die Sprache seiner Zeit, aber er prägt sie zu einer bis dahin nicht geahnten Kraft und Tiefe des Ausdrucks. Er schafft in ihr Meisterwerke, die auch durch die verfeinertsten und gesteigertsten Ausdrucksmittel nicht überboten werden können. Wie mächtige Quellen bricht es aus dem geheimsten,



verborgenen Urgrunde alles Lebens hervor, ein köstlicher Jungbrunnen allen denen, die sich an ihm laben und stärken wollen.

Felix Draeseke:

Bach ist gesund und natürlich, unsere gegenwärtige Zeit ungesund und unnatürlich. Bei ihm könnte sie sich den besten Rat holen. Wirkt sein Studium schon wohltuend nach Übersättigung mit Chopinschem Konfekt, um wie viel mehr nach den Erzeugnissen unserer Programmbücher bedürfenden Zeit, in der die als solche sonst nicht erkennbare Musik den Zuhörern mühselig erklärt werden muss. In der Programmusik versuchte sich Bach nur als Anfänger, später erfüllte ihn zu viel wirkliche Musik. Wer Bach zopfig nennt, stösst sich an konventionellen Wendungen, ohne die seine Mitwelt ihn gar nicht begriffen hätte. Von ihnen abgesehen erdrückt uns der unendliche Reichtum, den der Meister entfaltet, nicht nur in Harmonie, Kontrapunkt, sondern hauptsächlich in der heutzutage gern übersehenen melodischen Erfindung. Unsere entsetzliche Harmoniefexerei hat ja alle melodische Schulung überwuchert und uns schliesslich zum harmonischen Unsinn geführt. Tongebilde sind sogar entstanden, die man in Einzelheiten, rein musikalisch überhaupt nicht erklären kann. Wie kraftvoll berührt gegenüber diesen prahlerischen, molluskenhaften, melodielosen Schöpfungen der feste Bachsche Tonsatz und seine oft genug überraschende Melodik. Wie meisterhaft ausgeprägt erscheinen seine Fugenthemen; wie leicht prägen sie sich ein! Modern war aber auch Bach, wie jeder echte Künstler. Alle Mittel seiner Zeit benutzend, spricht er ihren Gedankeninhalt aus, schafft sich einen neuen, freien Kontrapunkt, kümmert sich wenig um die Kirchentonarten, manchmal selbst nicht um die moderne Haupttonart, scheut keine harten Klänge, geht mit ihnen sogar oft an die äusserste Grenze des Zulässigen. Aber seine Urgesundheit lässt alles ertragen. Mässig in seinen Mitteln erreicht er Grosses; vom Stoff getragen erhebt er sich mühelos zu imponierender Hoheit. Gedrückt durchs Leben, Verständnislosigkeit, Kargheit der Kunstmittel, bleibt seine Schaffensfreudigkeit unversieglich; sein Ruhm und Einfluss wachsen aber zusehends. — Wahrlich, den Tonkünstlern von heute könnte man nur raten: Wählt Bach als Erzieher!

Alexandre Guilmant:

Mon admiration pour l'immense génie de Jean-Sébastien Bach est sans bornes, car c'est un des plus grands musiciens qui aient jamais existé. Il s'est servi de toutes les ressources de la composition trouvées par ses prédécesseurs et en a fait une œuvre colossale; toute la musique y est

renfermée. Ainsi que le disait Charles Gounod: „Si, par un cataclysme, toute la musique venait à disparaître et que celle de Bach pût seule être sauvée, on aurait encore tous les éléments de l'art musical.“ Il est évident que des œuvres comme le Prélude et la Fugue en mi ♭, la Fantaisie et Fugue en Sol mineur, les chorals Aus tiefer Not et O Mensch bewein' dein Sünde gross, pour l'orgue, la Passion selon Saint-Mathieu ne périront jamais et seront toujours un sujet d'admiration universelle.

Bach a composé pour le clavecin ou le piano des œuvres superbes qui peuvent suffire pour cet instrument; les transcriptions de morceaux d'orgue ne peuvent que perdre à ce genre d'arrangement. — Parce que le grand Cantor a écrit son très-bel ouvrage le Clavecin tempéré et de magnifiques fugues, le public croit généralement que Bach n'a pas été aussi grand dans les œuvres plus légères; c'est une erreur qu'il faut dissiper dans l'intérêt de la gloire du grand homme. Ses Suites Françaises et Anglaises, ses Partitas, renferment de la mélodie de la plus exquise qualité, de même que les Chorals d'orgue montrent un génie eminemment expressif et tendre.

La musique de Bach est reposante, satisfait le cœur et l'esprit; elle rend meilleur!

Übersetzung. Meine Bewunderung für das ungeheure Genie Johann Sebastian Bachs ist ohne Grenzen, denn er ist einer der grössten Musiker, die jemals gelebt haben. Er hat sich aller von seinen Vorgängern erfundenen Hilfsmittel bedient und hat daraus ein Kolossalwerk geschaffen; die ganze Musik ist darin eingeschlossen. Wie Charles Gounod sagte: „Wenn infolge einer Sintflut die ganze Musik zugrunde ginge und nur die von Bach gerettet würde, so hätte man noch immer alle Elemente der Tonkunst.“ Es ist klar, dass Werke wie das Präludium und die Fuge in Es dur, die Phantasie und Fuge in g-moll, die Orgelchoräle „Aus tiefer Not“ und „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross“, die Matthäus-Passion niemals untergehen, sondern immer ein Gegenstand der allgemeinen Bewunderung bleiben werden.

Bach hat wundervolle Werke für Clavecin oder Klavier in genügender Anzahl geschrieben, so dass Übertragungen seiner Orgelstücke unterbleiben sollten, umsomehr als sie dadurch nur verlieren. Weil der grosse Kantor sein herrliches Werk, das Wohltemperierte Klavier, und prachtvolle Fugen geschrieben hat, glaubt das Publikum im allgemeinen, dass Bach sich in den leichteren Werken nicht ebenso gross gezeigt habe; das ist ein Irrtum, den man im Interesse des grossen Mannes beseitigen muss. Seine französischen und englischen Suiten, seine Partiten enthalten Melodieen von ausgesuchtestem Reiz, ebenso wie seine Orgelchoräle einen überaus ausdrucksvollen und lieblichen Charakter aufweisen.

Bachs Musik ist beruhigend, sie befriedigt Herz und Geist; sie macht den Menschen besser!

Hans Sommer:

Wozu nach Worten suchen für meine Bewunderung und Verehrung Sebastians Bach? Wie auch ich seine Grösse empfinde, sagte schon vor



langen Jahren treffend ein Sprüchlein meines Freundes und Musiklehrers Gottlieb Böhme:

„Bachs Musik ist ein gotischer Dom;
er ist kein Bach: er ist ein Strom."

Wie lange war dieser Strom und seine Tiefe verborgen geblieben! Kaum wusste man von ihm. Das Seichte hingegen war allen Gemütern geläufig. Berlin erbaute sich Jahr für Jahr an der Passionsmusik Heinrichs Graun! Wo aber der Strom in musikalischen Landen hervorgetreten, hat er wahrhaft herzerfreuend und auch reich befruchtend gewirkt. Davon zeugt das Schaffen Schumanns und Chopins, Beethovens und Wagners, auch das mancher andern. Wie wunderbar, dass die Gewalt dieses Ur-Stromes herrlichster Musik gerade neuerdings wieder besonders mächtig sich offenbart, dass seinen Wellen immer noch Neues enttaucht, sein Segen noch längst nicht ausgeschöpft ist! Nichts besseres weiss ich fürwahr jedem Musiker, als seinen Wogen sich hinzugeben, dort die Kräfte zu stählen, Geist und Können sich gesund zu baden.

Carl Adolf Lorenz:

Alle Tondichter, auch die grossen weit überragend, steht mir Sebastian Bach da. Der vornehmste Kontrapunktiker, der kühnste Harmoniker unter den Komponisten bis heute, entwickelt er aus stets scharf geprägten Themen polyphone Gewebe von so vollendeter Form, dass selbst ein Beethoven bewundernd zu ihm aufblickt.

Wer aber in Bach nur den Mann der strengen Form sieht, dem ist die Bachsche Tonsprache noch nicht erschlossen. Den Verstehenden weiss er zu erheben, zu rühren, zu erschüttern, wie kein zweiter. — Wir sollen einen Künstler beurteilen nach dem Besten, was er geschaffen hat. Wo fände sich eine Tonschöpfung, die dem Kyrie, dem Gloria, Qui tollis, Et incarnatus, Crucifixus der h-moll Messe, dem Eingangschor der Matthäus-Passion an Erhabenheit des Ausdrucks, an Tiefe der Empfindung zu vergleichen wäre? Die modernste musikalische Kunst hat sich dem Wesen des wahren Kontrapunktes mehr und mehr abgewandt, der heutige Komponist ist Harmoniker, denkt akkordisch, seine Polyphonie bildet sich aus Durchgangs- und Wechselnoten. Die Diatonik, welche herrschen sollte, weicht zurück, die Chromatik überwuchert. Zum Teil dadurch werden die Motive unbestimmt, die Kontraste schwinden, den Werken fehlen die festen Grundpfeiler. Farbenpracht überwiegt, die scharfe, wohlgegliederte Zeichnung vermissen wir. Es fehlt die edle, ebenmässig dahinfliessende Melodie, der Ausfluss schöpferischer Begabung. Im Gesange ist an ihre Stelle die deklamatorische Phrase getreten, in die dominierende Begleitung hinein-

komponiert. Der Chorsatz ist unrein und infolge des Vorherrschens der Chromatik nicht selten künstlerisch unausführbar. — Schon Lucretius schreibt im 5. Buch *de re naturae,* die chromatische Tonweise sei bei den Lacedämoniern nicht erlaubt gewesen, weil sie die Zuhörer verweichliche. — Ben Akiba! — Wie sie zu verwenden, wenn sie künstlerisch motiviert ist, zeigt uns Bach z. B. im Crucifixus seiner grossen Messe. Dass er, der die Chromatik beherrschte wie kaum ein zweiter, sie nur in beschränktem Masse verwendet, sollte zu denken geben.

Alle oben angedeuteten Auswüchse werden schwinden — jede grosse Neubewegung hat sie — die musikalische Kunst wird wieder, und sicherlich mit Gewinn, in natürlichere Bahnen kommen; die Programm-Musik wird zusammenschrumpfen (am wenigsten steht der Musik die Allegorie an), das musikalische Philosophieren wird aufhören. Denn nur weil Schopenhauer, Leibniz parodierend, die Musik ein „unbewusstes Philosophieren" genannt hat, philosophische Gedanken musikalisch wiedergeben zu wollen, heisst den Sinn der Schopenhauerschen Worte arg missverstehen.

Diesen Wandlungsprozess zu erleichtern, zu beschleunigen, ist die Bachsche Musik besonders geeignet. Die jungen, angehenden Komponisten sollen Bach aus dem Fundamente kennen, das Publikum soll ihn wieder und wieder hören. So werden jene in ihren Schöpfungen, wird dieses in seinem Geschmack eine Läuterung erfahren. Dass ein Bedürfnis solcher Läuterung vorliegt, beweist uns die immer mehr anwachsende Pflege Bachscher Musik.

La Mara:

„Ein Meer seist du gewesen, nicht ein Bach!"
Dies Wort, das einst dein grösster Erbe sprach,
Wahr bleibt's für alle Zeit und unvergessen.
Wer könnte deine Tiefe je ermessen,
Wer deines Reichtums Fülle, frommer Mann?
Dess' Phantasie einst Tongewebe spann,
Wie kühner sie kein andrer Geist ersonnen;
Der, unerschöpflich, wie ein Felsenbronnen
Und Ew'ges spendend, gleichsam Zeit und Raum
Enthoben, von der Mitwelt kaum,
Erst von den Nachgebornen spät erkannt,
Uns führt in ein geheimnisvolles Land,
Darin der Glaube seine Festen baut,
Verklärten Blicks den offenen Himmel schaut . . .
Das war dein Land, den Himmel sahst du offen,

Dein Leben, Bach, war Glauben, Lieben, Hoffen.
So zieht beflügelt uns hinan dein Sang,
Zu Gott uns rufend, wie der Glocke Klang.

Carl Fuchs:

Eine Bach-Rhapsodie.

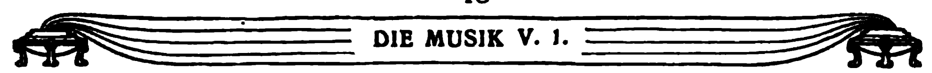
Was Bach mir ist? Ich wüsste es mir selbst kaum zu sagen, denn was einem in Blut und Säfte übergegangen und gleichsam einverleibt ist, davon weiss man zuletzt nichts mehr. Von Kindesbeinen an, aus dem Munde des Vaters, der an Orgel und Klavier Bescheid wusste, hatte ich den Namen Johann Sebastians nie anders als wie den eines Gottes, eines Riesen, eines Meeres nennen gehört; durch mein elftes und zwölftes Lebensjahr hin war das Wohltemperierte Klavier meine tägliche Morgenkost noch vor der Schule; dann kamen seine Englischen Suiten, und ich sehe und höre mich noch, wie der Ernst in die Knabenseele einzog, wenn ich am Klavier gehorsam mich in die g-moll Sarabande, geheimnisvoll von ihrer Sprache angezogen, vertiefte. Und wenn es hier feierlich zuging, so war die freie Phantastik der chromatischen Phantasie, „schön in alle saecula“, ein nicht minder gern aufgesuchter Tummelplatz für Seele und Geist — alles das wurde treulich ins Gedächtnis aufgenommen und Jahre hindurch wiederholt, und alles Gelingende mit Lob belohnt. Da kann denn schon früh etwas erfolgt sein, woran ich sonst nicht recht glaube, eine ethische Wirkung der Musik, ein Gefühl davon, dass „das Gesetz nur kann uns Freiheit geben“. Bewusster mochte es dann werden, wenn in grösseren Werken der grosse Meister mit Feuereifer in Tönen Ordnung und Gesetz zu predigen schien, und der Jüngling solche an Orgel und Klavier mit hoher Lust, aus innerstem Leben heraus und mit redlichem Fleiss bewältigen lernte. Denn im freiesten, strömenden Erguss der Phantasie in Tönen — ich denke an die grosse F-dur Tokkate für die Orgel — waltete die Regel, der „Kanon“, und das regelrechteste, kunstreichste Tongefüge war belebt von heilvoller Wärme, oder von sprühendem Esprit, wie er auf seinem Bilde aus den kleinen, braunen, launigen, fest und froh dreinschauenden Augen blitzt, und regte abwechselnd zur Versenkung in sonst ungeahnte Gefühlstiefen an oder auf zum höchsten Schwunge der Seele, klagte hier mit dem leidenden Heiland, entsagungsvoll, tränenreich, wie in dem Präludium der h-moll Orgelfuge, und jubelte dort dionysisch weltfroh, unvergleichlich männlich stolz in breit wie der Missisippi einherflutenden Tonströmen. Nur ein Deutscher noch, denke ich manchmal bei der grossen G-dur Phantasie, hat diese Macht der Seele, diese weitatmige Brust des Übermenschen, wie die Riesenskalen des Pedals in einem Zuge hoch auf und wieder nieder sie dort zeigen, hat diese verachtende Kühnheit des Fluges, dem Adler gleich:

Friedrich Nietzsche! Auch das ist übermenschlich, wie im Ausklang dort ein stöhnender Atlas die in Flammen endend auflodernde Welt zu tragen und die Orgel göttlich zu rasen scheint, und auch schon jenes aufflatternde Lachen des Schaffensfrohen in der Einleitung ist kein Kinderspiel, das man, wie Philister meinen, auch weglassen könnte. Ihr aber kennt ihn nicht, ihr Kühlen, Objektiven, klassisch sein Wollenden auf Kosten alles lebendig Menschlichen, ihr, die steifeifrigen Irrtümler des Taktstriches, den freilich er selbst so oft noch nicht zu setzen wusste. Was euch gefällt, was ihr uns weiset, ist, ach, ein gefror'ner Bach! Der grosse Liszt sprach 1876 zu mir: „Es ist mehr als ein Jahrhundert, nicht seit Bach geboren, sondern seit er gestorben ist, und wir sind noch nicht geschult genug, ihn zu exekutieren." Und so war es und so ist es noch in bezug auf den instrumentalen Bach. (Den vokalen habe ich mit Wonne bei Siegfried Ochs gehört.) Ich spreche es gelassen aus, nachdem ich es an sechs Orgelfugen in Liszts Ausgabe für das Klavier am eigenen Leibe erfahren: ohne Riemann lernt man den instrumentalen Bach nicht kennen! Gevaert lobte 1888 meinen Vortrag einer dieser Fugen als *„parfaitement dans le sens de l'auteur"* und ich musste ihm antworten: „Meister, ich kann diese Fuge seit 20 Jahren, ich kenne sie seit 14 Tagen, hätte und habe ohne Riemann nicht acht Takte ebenso gespielt". Mit der Freiheit, dem rhapsodischen Feuer seiner Rhetorik ist er da noch immer unbekannt, der Vielgepriesene, und wartet seines Pompeji! Ich nehme die Geige aus im Falle Joachim und Petschnikoff.

Gehet hin und lernet, wo zu lernen ist! Dann erst wird Bach der Welt ganz werden, was er sein kann: ein Heilquell und eine Wehr gegen den wüsten, modernen Elementarismus, dessen diese Welt schon überdrüssig wird, weil sie fühlt, dass seine „Freiheit" bei der Anarchie und beim Irrenhause endigt.

Ernst Rudorff:

Über die wunderbare, alles überragende Grösse Sebastian Bachs ein Wort zu verlieren, ist überflüssig. Freilich blieb sie dem achtzehnten Jahrhundert mehr oder weniger verborgen, und es ist Mendelssohns unvergessliches Verdienst, die Matthäuspassion nach hundertjährigem Schlaf zu neuem Leben erweckt zu haben. Seiner wie Schumanns begeisterten Verehrung für den ausserordentlichen Genius ist es zu danken, dass die Bewunderung seiner Hauptschöpfungen immer weitere Kreise zog, so dass man sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Pflicht bewusst wurde, eine Gesamtausgabe der nur zum kleinsten Teile bis dahin in Druck gegebenen Werke Bachs zu veranstalten. Von allen nachgeborenen schaffenden Künstlern ist vielleicht



keiner tiefer in Bachs künstlerisches Wesen eingedrungen, hat keiner mehr durch eigene Schöpfungen von dieser inneren Wahlverwandtschaft Zeugnis gegeben, als Johannes Brahms. Unserer Zeit aber ist es vorbehalten geblieben, zwar mit lauten Trompetenstössen seinen Ruhm zu verkünden, zugleich aber ihn gründlicher misszuverstehen, als dies jemals vorher der Fall gewesen ist. Keine grössere Schmach kann man dem Namen Bachs antun, als wenn man sich auf ihn beruft zugunsten der heute gefeierten sogenannten musikalischen Moderne. Kein stärkerer Gegensatz ist denkbar als der zwischen der von Grund aus reinen, heiligen, ebenso naturgewaltigen wie strengen Kunst Sebastian Bachs und den in jedem Sinne zuchtlosen, entarteten, innerlich hohlen Erzeugnissen unserer musikalischen Tagesgrössen.

Alexis Hollaender:

Ich soll Ihnen in Kürze sagen, was Bach mir ist; ich antworte: ein Allerheiligstes. Es mag über fünfzig Jahre her sein, da führte den Knaben, der in seinem früh begonnenen Musikunterricht auf der breiten Strasse klingender Nichtigkeiten gewandelt war, ein glücklicher Zufall — ich fand unter alten Noten den zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers, der darum wohl noch immer meinem Herzen der erste ist — in eine neue Welt, an die Schwelle des Tempels. Seine Geheimnisse zogen mich magisch an und hielten mich im Bann, so sehr sich meine Lehrer darüber wie über eine perverse Neigung verwunderten. Und — ich erwähne es als ein für jene Zeit bezeichnendes Kuriosum — es waren nicht nur die handwerksmässigen: auch ein Mann wie Adolph Hesse, einer der damals bedeutendsten Orgelspieler und -Komponisten, ein Schüler Spohrs, gehörte zu den Achselzuckenden!

Was zog den Knaben so unwiderstehlich an? Bachs technische Kunst konnte es nicht sein, denn diese war mir unerschlossen und niemand konnte oder wollte sie mir erklären; sie ist mir auch später, nachdem ich sie kennen und bewundern gelernt, immer nur als nebensächlich erschienen. Bachs überwältigende Grösse liegt nicht in seiner Kunst, sondern in seiner Natur, und mit Naturgewalt wirkte er auf den Knaben, wie später auf den Mann. Ich finde in keiner anderen Musik ein solches Aufgehen in sich selber, wie in der Bachs; es ist, als ob die Musik mit sich selber Zwiesprache hielte, zu der kein Ich und keine Aussenwelt Zutritt findet. Und so vergisst auch, wer sich in sie versenkt, sich selbst und die Welt und wird in den reinen Äther der Ewigkeit getragen.

Für die Musik der Gegenwart bedeutet oder vielmehr sollte Bachs Musik ein Heilbad bedeuten, in dem sie sich aus dem Sport der sich über-

bietenden Sensationen reinigen, stärken und auf sich selber besinnen könnte. Nulla dies sine linea Sebastiana, kein Tag ohne eine Seite dieses Buchs des Lebens — das würde den Schaffenden und Darstellenden Heil bringen.

In der Schätzung Bachs ist seit der Zeit (es mögen vierzig Jahre her sein), wo ich — wieder ein bemerkenswertes Kuriosum — an einem der ersten Konservatorien Berlins der einzige Lehrer war, der Bach spielte und spielen liess, und man das wohltemperierte Klavier nur in Czernys Verunstaltung kannte, ein Fortschritt unverkennbar, der wohl hauptsächlich den häufigeren Aufführungen von Bachs auch den Laien erbauenden, rührenden und erschütternden Vokalmusiken zu danken ist. Ein allgemeineres Verständnis Bachs und namentlich seiner durch keine besonderen äusseren Aufgaben beeinflussten Instrumentalmusik, die ihn in seiner ganzen einzigen Grösse und Unerschöpflichkeit zeigt, steht noch aus und wird bei der dazu nötigen inneren Sammlung und Vertiefung sich schwerlich jemals verwirklichen lassen; es mit Wort und Tat anzubahnen, ist ein Ziel, dem wir alle zustreben müssen, in dem Wirrwarr der Gegenwart, der eines Leitsterns dringend bedarf, ernster als je.

Detlev von Liliencron:

Johann Sebastian ist, nach Beethoven, der grösste aller „Musikmeister". Sein „Stern" ist im Wachsen, sicher. Aber nicht fürs Volk, das ihn nie gekannt hat und kennen wird. Das „Volk" liebt: „O Susanna", „Die schöne Bertha" und „Der Hauptmann mit dem Schnurrbart, der mich traf mit seinem Blick" usw. Und das ist gut so. Man denke sich die vielen Millionen Sonntags-„Ausflügler" Bach singend. Ein grässlicher Gedanke. Ich weiss nicht, wer's gesagt hat: Händel fährt mit Vieren nebeneinander, der Triumphator. Bach lenkt stehend, vom Muschelwagen aus, seine „Viere" hintereinander.

Charles Marie Widor:

... Zahlreiche Generationen folgten aufeinander und blieben in nahezu vollständiger Unkenntnis der Werke des Meisters von Eisenach. 1729 komponiert, war die Matthäus-Passion in Vergessenheit geraten, als Zelter seinem Schüler Mendelssohn die Idee eingab, sie zu Gehör zu bringen. Man kann sagen, dass Bachs Ruhm seit jener Triumphaufführung in Berlin am Karfreitag des Jahres 1828 datiert; aber dieser Ruhm sollte sich erst nach und nach durch die Publikationen der Bach-Gesellschaft strahlend über die Welt verbreiten, d. h. von 1850 ab.

In Frankreich wurde die Bewegung durch ganz andere Ursachen

entschieden und erst einige Jahre später ... Die hauptsächlichste ist das künstlerische Zusammentreffen unseres genialen Orgelbauers A. Cavaillé-Coll mit dem berühmten belgischen Organisten Lemmens, der damals aus Breslau zurückkehrte, wo er bei dem alten Hesse die reinen klassischen Überlieferungen sich zu eigen gemacht hatte.

Lemmens ist mein Lehrer gewesen, ebenso wie der von Guilmant, und diese Überlieferungen hat er auf uns vererbt, damit wir sie unsererseits fortpflanzten. Die herrlichen Instrumente Cavaillé-Coll's ermöglichten es uns wegen ihrer Präzision und ihres Wohlklangs, die Werke der Meister bewundernd immer mehr zu erfassen, sie tiefer zu empfinden. Was die Sonaten, Choräle, Präludien, Fugen Bachs anbelangt, so ergriffen sie uns mehr und mehr, je länger wir uns mit ihnen beschäftigten. Man beschleunigt bei manchen Autoren unbewusst das Zeitmass, wenn man die gleichen Stücke zu öfteren Malen spielt; bei Bach ist es gerade umgekehrt, denn jede Note will deutlich gehört werden: in dieser bewunderungswürdigen Polyphonie gibt es niemals etwas Unnützes ...

Im Bachkultus erzogen, haben sich die französischen Organisten seit 40—50 Jahren zu hingebenden Verbreitern seiner Vokalwerke gemacht. Die Gesellschaft, die ich fast 10 Jahre lang leitete, die „Concordia", führte eine ganze Reihe von Kantaten, das Magnifikat, die Matthäus-Passion u. a. auf. Mehrere andere Chorvereine haben sich seitdem zu demselben Zweck gebildet.

Wenn der Eisenacher Meister heutzutage in der künstlerischen Welt von Paris populär ist, so hat das seinen Grund in einer gewissen geheimen Rassegemeinschaft, in einer Art ziemlich naher Blutsverwandtschaft. Wir wissen, dass er sehr von unserer Kunst eingenommen war, ein grosser Bewunderer der Grigny, Dieupart, Couperin, deren Werke er seine Schüler abschreiben liess. Gewiss, seine Art ist und bleibt in erster Linie deutsch [très allemand], aber kann man, was die Form anbelangt, den Einfluss französischer oder italienischer Meister leugnen? ... Heutzutage bewundert die ganze Welt Bach gerade deswegen, weil er zu Franzosen oder zu Italienern spricht, als wäre er einer von ihnen, und dabei doch seiner Abstammung treu bleibt und die charakteristischen Züge *sui generis* bewahrt; jedem vermag er etwas zu sein.

Er kannte alles. Beweis: die Themen seiner Fugen, die er sich bei diesen und jenen holte, bei Italienern wie bei Deutschen. Er verstand Latein und Französisch; seine Manuskripte zeigen uns das. Er war ein Denker und Dichter; er besass zugleich den Sinn für das Malerische und für das Drama.

Was seine Religiosität und seinen Mystizismus betrifft, so sind sie so rein, wahrhaftig und tief, dass sie sich über alle Glaubensformeln er-

heben. Der Freudenschrei, der Schmerzenslaut, sind sie nicht in allen Sprachen die gleichen? Nimmt der Mensch vor einem Grabe, angesichts des „Jenseits" eine verschiedenartige Haltung ein, je nachdem er protestantisch, katholisch oder orthodox ist? Gestützt auf die nationale religiöse Dichtung fügt und fasst Bachs Werk die künstlerische Entwicklung zusammen, die sich in Deutschland seit dem 12. Jahrhundert verbreitet, abseits jeder konfessionellen Tendenz. In manchen Chorälen findet man gregorianische Themen. Der mit der Unterweisung der Thomasschüler im Lutherischen Katechismus beauftragte Kantor schreibt kurze Messen, Magnifikats, und sein Lieblingswerk, dasjenige, an dem er die längste Zeit arbeitet, das er sich immer wieder vornimmt, an dem er feilt, sobald er Musse dazu hat, ist seine h-moll Messe.

Sein Genius kümmert sich wenig um die Grenzlinien, die unseren Planeten abschliessen, um alle diese von Menschenhand errichteten moralischen oder politischen Schlagbäume. Wie Homer, wie Shakespeare, wie Dante trotzt er dem Zahn der Zeit. Sehen wir von gewissen Ausdrucksformen ab, von gewissen Wendungen in der Phrasierung, von gleichförmigen Kadenzen, von missbräuchlichen Fortschreitungen, mit einem Wort, von all den kleinen Angewohnheiten einer bestimmten Epoche — der Kern bleibt von einer Lebenskraft, von einer Jugendfrische, die auf seine schwächlichen Nachfolger entmutigend wirkte . . .

Von Mozart bis zu Wagner gibt es keinen Musiker, der nicht die Schöpfungen Johann Sebastian Bachs als die zum Lernen fruchtbarsten erachtet hätte. Nun gut. Wenn das die Ansicht der Meister war zu einer Zeit, als ein Teil von Bachs Werken unbekannt im Staub der Bibliotheken begraben lag und es daher schwer hielt, ihre Gesamtbedeutung zu erfassen, was wird die unsere sein müssen heutzutage, wo alles veröffentlicht worden ist?

Bisher waren es diese Schreibweise, diese Polyphonie, diese Technik, die wir bewunderten, ein erstaunliches Gemisch von Fähigkeit und gesundem Menschenverstand; keine Note, die nicht als das Resultat langen Nachdenkens erschien, und doch von der Feder ihren Platz angewiesen erhalten hatte, ganz natürlich, als die einzig wahre, als die einzig richtige. Und siehe da, neben diesen staunenswerten Eigenschaften der Kompositionstechnik sind wir im Begriff, solche höheren Rangs zu entdecken. Ein Denker, ein Dichter, ein genialer Ideenvermittler offenbart sich mit einemmal in diesem wunderbaren Bildner: der Vater der modernen Schule, der Meister des Pathetischen und Malerischen.

Bach ist am 18. Juli 1750 gestorben. Es brauchte also 155 Jahre, bis es uns endlich möglich war, seinen Symbolismus zu begreifen, in ihm ein ursprüngliches, beschreibendes und malerisches Element festzustellen,

seinen Gedanken Schritt für Schritt zu folgen und die unvergleichliche Einheit seiner Kunst in vollem Lichte zu schauen.

Anmerkung. Wir entnehmen diese Ausführungen auf des Verfassers Wunsch dem Buche „J. S. Bach le musicien-poète" von Albert Schweitzer. Ch. M. Widor hat dazu eine längere Vorrede geschrieben, deren auszugsweise Übertragung und Benutzung für unsere Bach-Rundfrage auch der Verlag Breitkopf & Härtel freundlichst gestattete.

Leopold von Auer:

In meiner Jugend sagten mir meine Lehrer beim Studium seiner Werke, dass das herrliche Musik wäre; ich verstand damals recht wenig davon und sah in seinen Werken nur die pädagogische Seite. — Erst später, bei Anhörung der grossen Chorwerke, der Orgel-Kompositionen und besonders in letzterer Zeit, am Ende meiner Laufbahn, erst jetzt sehe ich in Bach eines der ungelösten Rätsel der Natur. Scheint es mir auch manchmal, als ob ich ein Partikelchen des „Unendlichen" in mir aufgenommen und durchfühlte, dann „überläuft" es mich vom Kopf bis zu den Füssen; da fange ich an zu ahnen, was Bach für mich ist.

August Wilhelmj:

Ihre Anfrage über meine persönliche Stellung zu Sebastian Bach ist rasch erledigt.

Für mich ist er der grösste Musiker aller Zeiten und Völker, das eherne Fundament aller Musik — ebenso unerschöpflich als Born reichster Phantasie und Melodieenerfindung — und zwar in jedem Genre —, als unerreicht in der erstaunlichsten Polyphonie, in der ganzen musikalischen Technik überhaupt. Er hat Jahrhunderte überdauert und wird herrschen, so lange es wahre Musik gibt. Gleich Shakespeare, Goethe, Dante, Homer usw. gehört Johann Sebastian Bach der Weltliteratur an.

In Einzelheiten einzugehen ist nicht meine Sache; ich liebe Bach und bewundere ihn, wie man nur die Grössten der Kulturgeschichte bewundern kann. Für mich ist er der grösste Zukunftsmusiker par excellence. Langsam aber sicher kommt er nach Jahrhunderten endlich zur Geltung — heute beginnt er in unserm Deutschland fast populär zu werden.

Für die Gegenwart bedeutet er nach meinem Gefühle den rocher de bronce, um den sich alles kristallisiert.

Man kann nur jedem unserer jüngeren Kunstgenossen ans Herz legen: Studiert Bach und immer Bach —! bei ihm findet ihr alles!

H. A. Köstlin:

Ein kurzes zusammenfassendes Wort über Bach, was er unserer Zeit, was er mir persönlich bedeutet? Ja, wer Bach wirklich kennt, ihn an jedem Morgen in einem seiner Choräle neu erlebt, der weiss, wie völlig ungenügend ist, was wir über ihn reden oder schreiben. Er heisst „der Urvater der Harmonie", man entdeckt immer wieder Neues, Überraschendes in seinen Harmonieen. Immer besser versteht man ihn als den überlegenen Meister des Ausdrucks, er ist unwiederholbar in Melodik und harmonischer Farbe, in jeder Form er selbst, und er selbst ganz und geschlossen. Er ist die Verkörperung des Deutschen in der Musik, sein Schaffen voller Ausdruck deutscher Art und Auffassung, seine Werke Sammelort und Quellpunkt deutschen Gemütslebens. Er ist der Träger und Dolmetsch des Protestantismus unter unseren grossen Tonmeistern, der Luther, der Dürer, der Bismarck in der Musik, nicht etwa nur aus dem äusseren Grunde, weil es das Evangelium ist, dessen musikalische Auslegung, der evangelische Gottesdienst, dessen künstlerische Verherrlichung er als Lebensaufgabe angesehen hat, sondern weil ihn als Künstler gerade d a s kennzeichnet, was das Wesen protestantischen Geistes, das Charakteristische evangelischer Frömmigkeit bildet: die königliche Freiheit in der Gebundenheit an Gott, an das Gewissen, an den Geist der Wahrheit in ihm; in strengster Selbstzucht sich bindend an das Gesetz der gegebenen Form waltet er ihr gegenüber als „ein Herr aller Dinge", in voller Selbstsicherheit sie zwingend, dass sie ihm zur Selbstaussprache wird.

Aber was ist mit alledem gesagt? Das Geheimnis der stillen Gewalt, mit der es uns Bach antut, je näher wir ihm kommen, ist damit nicht erklärt. Entbinden wir doch lieber das reiche, persönliche Leben, das in seinen Werken beschlossen ist, lassen wir es auf uns selbst, auf unser Volk überströmen, indem wir Bach spielen und aufführen, unserem Volke zugänglich machen, also da aufführen, wo er hingehört: im Gottesdienst, in Volkskirchenkonzerten. Es wird sich bald zeigen, was er nach 150 Jahren noch unserem Volke sein kann, wenn es nur erst mit der Sprache, in der er geredet hat, vertraut geworden ist. Kaum einer kann uns wie er zur Selbständigkeit und Sicherheit, zur Freiheit und Gerechtigkeit des musikalischen Urteils erziehen; die Wucht und Kraft, die Unmittelbarkeit und Frische, mit der seine Persönlichkeit in der strengen, ja spröden Formsprache der Vergangenheit auf uns Menschen der Gegenwart wirkt, führt durch sich selbst darauf, dass es nicht auf die Form irgend einer Zeit oder Schule ankommt, sondern auf die Stärke und den Reichtum der Persönlichkeit, die sich die Form angleicht und in ihr den eigenen Lebensinhalt gestaltet: Bachs Kunst befreit von der Tyrannei der

Mode und der Schule; sie bringt uns in die rechte Stellung zu der Kunst der Gegenwart, lehrt scheiden zwischen Form und Schablone, Inhalt und Worten. Mir z. B. ist an Bach das innere Recht der Tonsprache Richard Wagners aufgegangen; eine Aufführung der Matthäuspassion im dichtgefüllten Gotteshaus vor einer andächtig mitfeiernden Gemeinde liess mich ahnen, was es um das Ideal des Allkunstwerks sein müsse. Die Wucht und Kraft, die Unmittelbarkeit und Frische, mit der Bach uns gefangen nimmt, hat zum letzten Grunde die einheitliche Zusammengefasstheit seines Wesens, die kraftvolle Geschlossenheit seines Charakters. Sie ist die Frucht der Selbstzucht, der mannhaften Selbstbehauptung, die den Menschen und Künstler charakterisiert: ob ihm nichts wahrhaft Menschliches fremd bleibt, vielmehr alles, was an ihn herankommt, ihm zum Erlebnis wird, nie verliert er sich selbst; darum ist alles bei ihm Personbetätigung, gesammelte Kraft. Das ist es, was uns Menschen von heute besonders mangelt, darum besonders not tut. Wir haben es schwerer als frühere Geschlechter, zur vollen Einheit des Denkens und Lebens zu kommen. Bach kann uns eine Hilfe sein zur Gesundung und Erstarkung.

Ignaz Brüll:

Brahms sagte mir einmal: „Wenn die gesamte Musikliteratur plötzlich verschwinden würde, also von den Werken Beethovens, Schuberts, Schumanns nichts mehr vorhanden wäre, so würde mich dies zwar tief schmerzen; doch — untröstlich wäre ich bloss über den Verlust der Werke von Sebastian Bach."

Ich gestehe, dass ich das Verschwinden der Werke Beethovens und einiger anderer ebensowenig verschmerzen könnte. Doch allerdings — als der Meister aller Meister erscheint auch mir: Bach.

Er wirkt fort. Nicht nur durch die Grösse und Herrlichkeit seiner ewigen Werke, sondern auch durch seinen Einfluss auf das Schaffen grosser Komponisten unserer Zeit. Das „Deutsche Requiem", die „Meistersinger" sind ohne Bach nicht denkbar und fast jede grosse, tiefe Komposition enthält einen Tropfen Bach und verdankt dem, zum Teil, ihre Bedeutung.

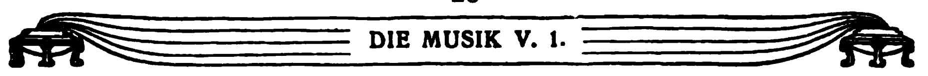
Philipp Scharwenka:

Haydn, Mozart und Beethoven haben mich zum Musiker gemacht, von Bach lernte ich in meiner Jugend nur sehr wenig kennen; er war wohl selbst den meisten Fachmusikern noch ein Buch mit sieben Siegeln und galt im allgemeinen etwa als ein grosser Rechenmeister, der seine „Fugen" nach gewissen mathematischen Formeln konstruierte. Nur wenige haben

das wirklich gekannt und geliebt, was von seinen Werken damals erreichbar war, und diesen Wenigen ist es auch zu danken, dass der Faden, der Bach mit unserer Zeit verband, nicht ganz abriss. Ich erinnere mich noch der Stunde, da ich einen meiner Lehrer Bachs wegen interpellierte und von ihm dahin beschieden wurde, dass der Bachsche Kontrapunkt zwar eine grundgelehrte, aber doch recht komplizierte und schwer zugängliche Sache sei, und dass ich meinerseits mich befleissigen solle, einen leichter verständlichen und vor allem wohlklingenderen Kontrapunkt zu schreiben. Dies gelang mir nun in der Folge immer „vorbei". Doch habe ich später, nachdem der Rausch der Romantik, der sich in der Begeisterung für Richard Wagner vollständig austoben durfte, verflogen war, den Weg zu Bach auf meine eigene Weise über die Klassiker zurückgefunden. Ich habe mir Bach Schritt für Schritt erobert, wie ich mir s. Z. Shakespeare und Goethe habe erobern müssen, und ich darf heute das Bekenntnis ablegen, dass ich das Bachsche Melos, wie es sich mitunter selbst in den kleinsten Tonfiguren offenbart, für das Innerlichste und Ergreifendste halte, was unsre Kunst aufzuweisen hat. Nach dieser Erkenntnis darf mir nun schon seit vielen Jahren beim Unterricht Bach niemals fehlen; insbesondere suche ich meinen Schülern das Verständnis für das Wesen der Bachschen Kontrapunktik zu vermitteln, jener ungeheuren Kunst, die mit dem Tode des Meisters verloren gegangen und niemals wieder, selbst von den Grössten seiner Nachfolger, erreicht worden ist. Ich habe mit diesem meinem Bestreben, die lernende Jugend mit Bach vertraut zu machen, schon manchen Sieg über anfängliches Misstrauen und vorgefasste Abneigung errungen und bin dadurch immer mehr in meiner Überzeugung bestärkt worden, dass Bach als der vornehmste Erzieher der Jugend zu gelten hat. Nichts hat mir den künstlerischen Geschmack der jungen Leute so gründlich und nachhaltig gereinigt und veredelt, als ein mit Sorgfalt durchgeführtes Bachstudium. Und was hier im kleinen Rahmen erreicht wurde, das scheint sich jetzt in der grossen Allgemeinheit zu vollziehen. Von einem tiefen und herzlichen Sehnen erfasst, wallfahrtet die Menschheit in stets wachsenden Schaaren zu Bach als dem lauteren und heilspendenden Urquell der Musik; aus ihm will die an Überreizung kränkelnde Kunst unserer Tage sich wieder Genesung trinken.

Hermann Kretzschmar:

Obwohl die Neudeutsche Schule und die Wiederbelebung S. Bachs, die zwei wichtigsten Erscheinungen der neueren Musik, auf den ersten Blick nichts gemein haben, sind sie doch im Ausgang und im Ziel nahe verwandt. Beide stammen von der Romantik und beide zwingen zur Ver-



mehrung der Bildungsfundamente. In letzterer Beziehung bleibt besonders für die Bachbewegung noch sehr viel zu tun.

Josef Kohler:

Die drei grössten musikalischen Geister Deutschlands, Bach, Beethoven und Richard Wagner, vertreten ein jeder eine besondere Zeit der Entwicklung des deutschen Geisteslebens. Bach hat am vollkommensten die deutsche Denkungs- und Empfindungsart zum Ausdruck gebracht, welche als die auf dogmatischer Grundlage beruhende christliche Anschauung bezeichnet werden kann, die auf der einen Seite in einem innigen Verkehr mit dem Schöpfer und Heiland und auf der anderen Seite in einer ebenso gewaltigen Ehrfurcht vor der mächtigen und heiligen Gottheit besteht. Dies beides mit einander verbunden, gibt dem deutschen Gemüte auf der einen Seite Traulichkeit und Zartheit, auf der anderen Seite die grübelnde Gewalt und das ständige unzufriedene Vorwärtsstreben, das unaufhörliche Arbeiten mit sich selbst und mit seinen Gedanken. Das ist in Bach in unvergleichlicher Weise verkörpert; seine Musik kann die innersten und tiefsten Töne des Herzens rühren, erhebt sich aber zugleich in einer unerhörten architektonischen Grossartigkeit zum Höchsten. Eigenartig ist hier die strenge Abgemessenheit des Aufbaus, das geistreiche Spiel mit der Verschlingung der verschiedenen Motive und die ungeheure Mannigfaltigkeit, welche in dieser architektonischen Bildung trotz aller Strenge und Gesetzmässigkeit stets neue und eigenartige Einzelheiten schafft.

Im Gegensatz dazu vertritt Beethoven die Zeit der Selbstbefreiung des Menschen nach der französischen Revolution und nach der Aufklärungszeit. Die Schranken des heteronomen Denkens mit allen Befürchtungen und allem Zagen vor dem Höchsten fallen nieder. Mehr und mehr fühlt sich der Mensch mit dem Göttlichen eins, und er fühlt sich doch so sehr als Mensch, als Träger unendlicher Freude, aber auch als Zeuge eines unendlich inneren Leides mit einem ewigen Zwiespalt im Busen. Das kämpft aber der Mensch mit sich selbst aus und darum erhebt sich seine Persönlichkeit gegen die Gewalt der Form. Diese wird mehr und mehr zertrümmert und die Musik zum Ausdruck des selbstherrlichen inneren Empfindens gemacht.

In Wagner wiederum ersteht die Musik der philosophischen Romantik, welche sich wieder vom Individuum in das All hinein versenkt und die Persönlichkeit auflöst im Empfinden des unendlichen Weltalls. In ihr waltet jene Zeit, in welcher die grundlegenden philosophischen Taten Deutschlands und zugleich die pantheistische Dichtung Goethes ihre Früchte trugen.

Als moderner Mensch bin ich natürlich nicht gewillt, zu Bach zurückzukehren, und er ist nicht mehr der Ausdruck meines eigenen Empfindens; aber auch wenn eine Geschichtsperiode überwunden ist, lässt sie oft so grossartige Spuren zurück, dass man sich gern in sie hinein versenkt; gerade die Formlosigkeit und die etwas zerflossene Zerfahrenheit unserer Zeit, in der wir nach neuen Idealen ringen, lässt ein solches Zurückgehen auf die Periode des gotischen Architekturstils in Bach um so mehr als angezeigt erscheinen, als wir in ihm einen Urdeutschen erkennen und seine germanische Innigkeit und Naivität, verbunden mit der Grossartigkeit seines geistigen Zuges, uns stets im höchsten Grade sympathisch berühren wird.

Hugo Riemann:

Kann Bach veralten?

Ist es denkbar, dass eine Zeit kommt, die Sebastian Bachs Werke in die historische Rumpelkammer wirft und in ihnen nichts weiter sieht als Produkte einer noch um die Beherrschung der Ausdrucksmittel ringenden Kunst, die aber als solche nicht mehr den gesteigerten Anforderungen des raffinierten Geschmacks einer fernen Zukunft genügen? Kann Bach veralten?

Die Antwort ist, wenn man nicht ohne Motivierung Prophet spielen will, durchaus nicht übers Knie zu brechen. Wenn es auch keinesfalls angeht, etwa Bach mit Leuten wie Telemann, K. H. Graun, J. G. Naumann, Fr. Schneider, oder von neueren Friedrich Kiel, Robert Volkmann, Joachim Raff und Anton Rubinstein zu vergleichen, die teils schon ganz veraltet sind, teils vor unsern Augen schnell dahinwelken, während die Wertschätzung des vor anderthalb Jahrhunderten gestorbenen Bach offenbar noch stetig wächst und voraussichtlich im Laufe des 20. Jahrhunderts immer weiter wachsen wird, so bedarf es doch ernster Überlegung, worin dieses Wachsen der Grösse Bach seinen Grund hat und ob nicht eine ferne Zukunft eine absteigende Linie seiner Wertschätzung bringen kann. Freilich würde ja aber ein wieder in Vergessenheit geraten Bachs, ein Schwinden des Verständnisses für seine Grösse noch nicht notwendig ein wirkliches Veralten bedeuten, nämlich eine Verringerung des Wertes seiner Werke zufolge der Steigerung der Kunst der Zukunft zu ungeahnten Höhen über Bach hinaus, vielmehr könnte sie im Gegenteil sehr wohl die Folge eine Verflachung des Kunstgeschmackes sein, die es unmöglich machte, dem tiefsinnigen Thomaskantor auf allen den verschlungenen Pfaden seiner Kunstübung zu folgen.

Dass eine solche Zeit kommen kann — wer wäre so kühn, es in Abrede zu stellen? Hatte denn die Zeit der Wanhal, Pleyel und Wölfl Verständnis für Bach? Ja — hatte die Zeit der Stamitz, Cannabich,

Dittersdorf, Leopold Hoffmann, die Zeit der ersten Jahrzehnte nach Bachs Tode dieses Verständnis? Verstanden denn die eigenen Zeitgenossen Bach?

Wir wollen nicht übertreiben und Geschichte fälschen, indem wir die Augen dafür zumachen, dass Bachs Kunst doch in der Kunst seiner Zeit wurzelt, dass die Tonsprache, die er spricht, in allen ihren Elementen diejenige seiner Zeitgenossen ist, so dass er von den letzteren wohl verstanden werden musste. Und doch — populär ist Bach bei Lebzeiten nicht gewesen, konnte er nicht sein, weil das, was er zu sagen hatte, sich über das Niveau des Gemeinempfindens so hoch erhob, dass nur die Besten seiner Zeit imstande waren, dem kühnen Fluge seiner Phantasie zu folgen, dass nur kongeniale Künstler die logische Notwendigkeit und allbezwingende Kraft seines Gestaltens vollständig begreifen konnten, aber nicht um in seine Fusstapfen tretend es ihm nachzutun, sondern in staunender Bewunderung zu ihm aufschauend mit Verzicht auf ein Wettringen. Das ist der Grund, weshalb wir bei den geistig hochstehenden Kunstgenossen Bachs die begeistertsten Urteile über sein Können finden, während doch seine Werke bei Lebzeiten und in dem ersten halben Jahrhundert nach seinem Tode weiteren Kreisen überhaupt nicht bekannt wurden. Abgesehen von einigen wenigen für Unterrichtszwecke geschriebenen Klavierwerken, die er sogar zum Teil persönlich in Kupfer gestochen, blieben alle seine Werke Manuskript und fanden auch handschriftlich bei vielen nicht in demselben Masse Verbreitung, wie die vieler unter ihm stehenden Zeitgenossen.

Es bedurfte wiederholter Herbststürme, die das welke Laub von den Bäumen fegten, welche diese immergrüne deutsche Eiche dem Blicke verbargen, und des Zusammenbruchs vieler morschen Stämme um ihn herum, ehe die Nachwelt ganz begriff, dass Bach nicht einer von vielen, sondern eine Ausnahmeerscheinung von inkommensurabeln Qualitäten gewesen ist.

Ein halbes Jahrhundert nach Bachs Tode begann mit den ersten Drucklegungen des Wohltemperierten Klaviers die allgemeine Verbreitung der Kenntnis seiner Werke und erst vor zehn Jahren wurde die Gesamtausgabe seiner Werke abgeschlossen; aber die fleissigen Sammler werden wohl auch noch fürderhin manche wertvollen Ähren auflesen.

Das Zeitalter der kommentierten Ausgaben von Musikwerken ist ja kaum erst angebrochen: wie lange wird dasselbe noch zu tun haben, die Wunder Bachscher Arbeit weiteren Kreisen verständlich zu machen? Hat doch der Berufensten einer (Franz Liszt) mehr als 100 Jahre nach Bach sich nicht gescheut offen zu bekennen, dass wir eben erst anfangen, Bach zu begreifen!

Kann Bach veralten?

Vorläufig sicher nicht, wahrscheinlich aber überhaupt niemals. So

wenig jemand an den Dichtungen Homers oder Äschylos' oder den plastischen Meisterwerken eines Phidias oder Praxiteles oder den Gemälden eines Rafael oder Tizian irgend etwas wird veraltet nennen wollen, so wenig wird eine noch so ferne Zukunft wagen, die Klassizität der Werke Bachs anzuzweifeln, wenn auch Weltanschauungen und Ausdrucksformen noch so stark wechseln. Und wenn der Schutt von Jahrtausenden Bach noch einmal begraben sollte, so wird der Tag ein Glückstag sein, an dem er wiedergefunden, an dem seine Tonsprache aufs neue enträtselt wird. Wenn man nur noch für wenige noch ältere Tonkünstler eine ähnliche Unvergänglichkeit in Anspruch nehmen darf, ja wenn man trotz Gesamtausgaben und Denkmälern in Zweifel sein kann, ob überhaupt ein Komponist der Zeit vor Bach in ähnlichem Masse auf die uneingeschränkte Bewunderung kommender Zeiten vollen Anspruch hat, so scheint das gewiss merkwürdig im Hinblick auf die Jahrtausende älteren Klassiker der Dichtkunst und der bildenden Künste. Es ist aber wohl zu bedenken, dass die Musik erst im Mittelalter begonnen hat, das uns heute vielleicht das wichtigste, jedenfalls das mächtigste scheinende Ausdrucksmittel, die Mehrstimmigkeit, die Harmonie, in ihr Bereich zu ziehen, und dass lange Jahrhunderte dazu gehört haben, dieses Mittels völlig Herr zu werden. Selbst bei den grössten Meistern des 16. Jahrhunderts (Palestrina, Lasso) vermissen wir noch die bewusste Logik der Harmonieführung im Grossen, welche erst die Zeit Bachs und — darüber besteht kein Zweifel — zum guten Teil Bach selbst zur letzten Konsequenz entwickelt hat. Man sagt deshalb nicht zuviel, wenn man Bach die letzte Krönung des Wunderbaues der polyphonen Musik zuschreibt; seine Fugenkunst ist zweifellos eine gewaltige Überbietung der imitatorischen Kunst der Epoche der Niederländer, nicht zwar in der Künstlichkeit der Kombinationen, wohl aber in der Grosszügigkeit der Gesamtanlage und der bewussten Steigerung und Abstufung des Ausdrucksgehaltes. Aber nicht nur für seine Fugen, Phantasien, Tokkaten, Präludien, sondern ebenso für seine Arien, Chorsätze, ja für die Tanzstücke seiner Suiten ist diese selbe vor ihm kaum geahnte weitsichtige Disposition des harmonischen Aufbaues, diese auch der längsten Ausspinnung den Stempel logischer Notwendigkeit aufdrückende souveräne Beherrschung der Mittel der Formgebung im Grossen das heute wahrhaftig um kein Jota weniger als 1750 staunende Bewunderung abzwingende Kennzeichen Bachscher Kunst. Es ist gar nicht so leicht und soll hier nicht versucht werden, bestimmt zu formulieren, worin eigentlich die grossen Meister nach Bach, ein Beethoven, ein Wagner, Bach überboten haben; keiner von ihnen hat sich aber vermessen, sich die Erreichung einer höheren Stufe der Kunst zuzuschreiben, sondern ihr höchster Ehrgeiz ist gewesen, sich mit ihm in eine Reihe stellen zu dürfen.

Gustav Schreck:

Wie stehst du zu Bach? Durch keine andere Frage kann der musikalische Wert eines Menschen sichrer erfahren werden.

Hermann Ritter:

In Bach äussert sich die sich selbstbewusste Natur durch das Mittel der Töne derart: indem bei ihm — wie bei keinem anderen Tondichter — das naturgesetzliche, organische Werden, vereint mit höchster Kunst, vollendet in die Erscheinung tritt; deshalb ist für mich Bach der Inbegriff alles dessen, was die Musik war, ist, und sein wird. Seine grossen Tonschöpfungen gleichen Bauwerken, die sich die menschliche Seele aus ihrem eigensten, dem stofflosesten Material aufgerichtet hat, höher als alle Dome weit hinaufragend in die Regionen idealen Seins.

Bachs Tonwerke sind der erlösende Kontrast zu allem Banalen und Trivialen, zu allem Hypersensitiven, Perversen, Modischen, krankhaft Sentimentalen und bilden daher in unserer Zeit, wie in allen ferneren Zeiten die gesundeste Seelenkost. Bach ist und bleibt der grosse musikalische Gesetzgeber — der Moses der musikalischen Nationen. Von Bach wird man nie aufhören zu lernen, was als spezifisch musikalisch zu gelten hat; aus diesem Grunde dient er nicht nur unserer Zeit, sondern wird auch fernerhin ernster musikalischer Erziehung dienstbar gemacht werden müssen. Deutschland kann stolz sein, Bach, der wie ein Weltwunder erscheint, hervorgebracht zu haben. Auf allen anderen Gebieten sind auch bei anderen Völkern aussergewöhnlich grosse Männer erstanden, aber einen Bach hat nur Deutschland erzeugt. Dabei ist Bachs Schaffen nicht an Deutschland gebunden, es ist universeller d. i. allgemeingültiger Natur. Alle Völker, die Musik treiben, können sich Bachs nicht entschlagen, soweit es sich um das spezifisch Musikalische handelt.

Anton Urspruch:

Wenn der grosse Dichter zum reinsten, im Lichte des Ewigen erstrahlenden und in die Zukunft vorleuchtenden Spiegel seiner Zeit ward, so wird er, weit emporragend über die Grenzen seiner Kunst, zur Kulturerscheinung.

So wird es der bildende Künstler, wenn er, mit sonnenhaftem Auge klar erschauend, was andere nur erblickt, mit mächtiger Hand eine Sinnenwelt bezwingend, die andere nur bindet, die Idealstätte bereitet für Mitgeborene wie für kommende Geschlechter; wenn er den Raum, in welchem jene gelebt, erhebt zum Orte, in welchem diese sich finden; wenn er die Menschengestalt, wie sie Vergangenheit ihm überliefert und Gegenwart

ihn erkennen gelehrt, adelt und modelt zum Vorbild für eine kommende Gottähnlichkeit.

Wann wird es der Musiker? Vermag er es überhaupt mit den Mitteln seiner eigenen Kunst, einer Kunst, übersinnlicher als alle anderen und darum um so bereiter zu verschweben in das Nichts? Bedarf er nicht, damit er solch seltene Höhe erklimmen könne, viel mehr wie alle die anderen Vertreter menschlicher Kunstäusserungen der Hilfe jenes Weltgeistes, welcher, nach dem tiefsinnigen Worte des Buchs der Bücher, jene „Fülle der Zeiten" bereitet, die allein einen Sterblichen schafft zum auserwählten Markstein am Werdegang der unsterblichen Seele der Menschheit?

Gewiss — und wohl hat an keinem Künstler jener Weltgeist sich herrlicher offenbart als an Bach. Vor der Geburt dieses Patriarchen der Tonkunst stand deren Genius an einem Wendepunkte der Entwicklung, wie ihn in solcher Bedeutung ihre frühere Geschichte nur einmal, ihre spätere nicht mehr aufweist. Der erste Wendepunkt war das Absterben der antiken Melodiekunst und der auf ihrer Einstimmigkeit erwachsenen gregorianischen Choralkunst, sowie deren Einmünden in die vokale Mehrstimmigkeit. Nun stand der Kunstgeist vor seinem zweiten Wendepunkte. Alle seine Kraft war erschöpft an der Kunstübung mit der gottgeschaffenen Menschenstimme: das dieser zuerst nur zur Nachahmung bestimmte, nun nach Selbstherrlichkeit strebende menschengeschaffene Instrument trat auf die Walstatt. Die Schranken alter Kunstsysteme mussten vor ihm fallen. Ja, als es seine Herrschaft sogar über sein einstiges Vorbild, die Stimme, errungen, betrachtete es alles, was mit der von jener bedingten Kunstübung zusammenhing, die alte Metrik, Rhythmik, Tonalität, als engende, darum zu lösende Fessel. Wahrlich, da es so jahrhundertelang gährte in der Seele der Musik, fehlte es nicht an Predigern, Propheten, Pfadbereitern für die neue Kunst. Aber wo blieb der erlösende Messias, der in sich alles zusammenfasste, was jene einzeln geahnt, erschaut und gelehrt? Der da läuterte, wo jene geirrt, zugriff, wo jene nur getastet? Der die Brücke schlug aus der Vergangenheit in die Gegenwart, hier mit mächtiger Hand ihren Pfeiler gründete in den einzig richtigen springenden Punkt, aus welchem sich ihre Bogen weiter schlagen können in die Zukunft, dass auf ihnen freie Menschen und Götter wandeln?

Eine bescheidene Musikerfamilie gab es in Deutschland, in ihrer Überlieferungssitte mahnend an die Familien der Tragödienschreiber des Altertums, an jene Malerfamilien von Italien und Flandern, in welchen Kunstbegabung weitergezeugt, mit der Muttermilch eingesogen, durch Verwandtenbeispiel geweckt, durch Vaterstrenge gezüchtet und erzogen ward. In ihr hatte sich der Tau der Erlösung gesammelt, zuerst zum stillen Bächlein, das weiterrann von Geschlecht zu Geschlecht, wuchs von Bach

zu Bach, schwoll zum Fluss und mündete in den stolzen Strom des Johann Sebastian, auf dass der paradiesentronnene von ihm aus sich ergiesse in die Ferne der Zeiten, als Meer aller Harmonieen, zum ewigen Ozean, fähig, auf seinen Wogen Fürstenschiffe zu tragen, unergründlich für ihren tiefsten Gang, unbegrenzt für ihre kühnste Fahrt, gleich bereit das leichte Boot anmutig zu schaukeln, wie den mächtigen Dampfer auf Riesenwellen durch die Stürme zu führen, in ausgespannten Armen alles zu empfangen, alle Flaggen glänzend widerzuspiegeln, alles zum „Zeugen seiner Herrlichkeit".

Das ist Bach der Musik der Menschheit.

Und was ist er seinem Volke?

Kein Volk nennt eine solch stattliche Reihe musikalischer Genies die Seinen, wie das deutsche. Mit Stolz blicke es auf diese — aber das „auserwählte Volk der Musik" nenne es sich allein darum, weil Bach sein eigen ist. Gleichwie einst die Vorsehung sich ein Volk auserwählte, das, ohnehin mit dem Stammeserbteil des Leidens, in tiefster Erniedrigung befangen war, um aus ihm den Erlöser der Menschheit zu erwecken, so berief der Genius der Musik den Kunsterlöser und deutschesten Künstler zugleich in unserem Volke in einem Zeitpunkte, als dieses alles verloren zu haben schien: geistige Eigenart, weltliche Macht, nationale Kunst; als es sich nur noch wie im Traume daran erinnern konnte, dass in ihm ein Dürer gebildet, ein Walther gedichtet, ein Luther geschrieben, ein Orlandus Lassus gesungen. Da erstand er, urdeutsch, wie keiner vor ihm gewesen, keiner es je nach ihm geworden; also fest auf Erden wurzelnd und zugleich also erhaben das mächtige Haupt den Sternen zugekehrt, wie nur deutsche Art dies vermag; von echt germanischer Kraft und Gesundheit, auf dass er zum ewigen Wahrzeichen dafür werde, was allein seinem Volke eigen und deutbar, also echt deutsch ist. Nun spiegle und erkenne es sich immerdar in ihm. Er stehe erhöht, wie die eherne Schlange in der Wüste, auf dass jeder Kranke gesunde, der zu ihm aufschaut. An ihm soll sich alles deutsche Wesen auferbauen und wiedergenesen, wenn je es Siechtum anwandle, sei dies das eingeschleppte der Romantik, oder das heimische des absterbenden reaktionären Alters, oder das nervöse eines perversen dritten Geschlechts, oder gar das selbstverschuldete einer sündigen Sinnlichkeit.

Das ist Bach seinem Volke.

Und nun noch ein Wort: Was ist er seinem Bruder in Apoll, dem Musiker?

Gedenke ich seiner, kann ich mich der Erinnerung an die schöne Goethesche Lobpreisung der Sakuntala nicht erwehren, da der von dem indischen Gedicht begeisterte Poet in ihrem einzigen Namen alles begreifen will: Blüte des Lenzes, Frucht des Herbstes, Himmel und Erde, alles, was reizt und entzückt und sättigt und nährt. Will ich in einem Worte alles

zusammenfassen, wo die Kunst der Töne mir je lieblich gelächelt, tiefsinnig geredet, je mit höchstem Wissen vor meinen Augen gebaut, je mit spielender Leichtigkeit getändelt und mit vollendeter Meisterschaft mich zugleich weise belehrt und reizend ergötzt, wo sie mir unsagbare Geheimnisse der Anbetung offenbart, das tragischste Opferdrama der Menschheit mir rührend erzählt und überirdisch verklärt, wo der göttlichste ihrer Momente in dem mächtigsten Sanctus mich getroffen, das je aus Menschenmund erklungen,

Nenne den Namen ich Bach — und so ist alles gesagt.

Heinrich Reimann:

Was mir Sebastian Bach ist? Eine leibhaftige Erscheinung Gottes in der Musik — „klar, doch unerklärbar", wie Zelter sagt; oder, menschlich gesprochen: die stärkste Individualität, die höchste, geistige Potenz, allumfassend, vorausnehmend, Jahrhunderten künstlerischer Entwicklung vorausgreifend, daher alle bedeutenderen Kunsterscheinungen in ihrem Wesentlichen in sich fassend. Auch solche, die Bachs Kunst gar nicht oder nur wenig gekannt haben. Händels monumentale, oratorische Prachtbauten, Mozarts ewig blühende Schönheit, Beethovens tiefinnerlichste Erhabenheit, Schuberts Gemütstiefe und melodische Innigkeit, Schumanns fein ziselierte poetische Linie wie das Malerische seiner musikalischen Romantik — das alles hat, gleichviel ob bewusst oder unbewusst, Anteil am Wesen Bachs, ist bei ihm bereits angedeutet, oft schon erheblich entwickelt, und selbst Wagners Ausnahmekunst ist in ihren echt musikalischen, harmonischen wie kombinatorischen Geheimnissen, desgleichen in der Höhenkunst dramatisch-musikalischen Ausdrucks nur Bachscher Kunst kongenial. Für mich ist deshalb Bach schon deshalb so recht eigentlich das Alpha und Omega in der Musik, vorausgesetzt, dass man dies Spiel „mit tönend bewegten Formen" nicht im wesentlichen als formalistische Kunst auffasst. Er steht der Form gegenüber so frei und selbstherrlich da, wie kaum unsere kühnsten musikalischen Neuerer, Richard Strauss an der Spitze. Seine Form bietet stets eine andere, von Grund aus neue, lebenswahre und lebenswarme Schöpfung, ganz wie ein Menschenbild, das in seinem Grundtypus immer dieselbe Gestalt und doch jedesmal ein ander Antlitz, und was die Hauptsache ist, eine andere Seele zeigt. In diesem Sinne erscheint mir Bach als der Inbegriff aller Musik.

Was er für die Welt bedeutet? — Eine sehr subjektive Frage. Denn was ist Welt, bezw. die musikalische Welt? Es ist noch nicht lange her, wo die „musikalische Welt" nicht viel mehr von Bach als Gounod's Meditation kannte, und sicher gibt es noch heutzutage „kunstgebildetes Publikum", das auf nicht viel höherem Standpunkt steht. Ich

sage also: Bach bedeutet für die Welt das, was sie aus ihm macht, und sie macht aus ihm genau so viel und so wenig, als sie von ihm kennt. Und wie viel oder besser wie wenig kennt sie von ihm? Bach hat weit über 500 Werke hinterlassen, darunter Riesenwerke, wie die „Hohe Messe“, die „Matthäus-“ und „Johannes-Passion“, von drei oder vier anderen Passionen, die verloren sind, von gegen 100 Kantaten, die, abgesehen von den 200 erhaltenen, einmal existierten, ganz zu schweigen.[1]) Seit nunmehr 35 Jahren ca. beschäftige ich mich mit Bach, seit den letzten 15 Jahren so gut wie ausschliesslich mit seiner Musik; aber noch ist es mir nicht gelungen, das Riesenwerk Bachschen Geistes zu erschöpfen, auch nur annähernd die Fülle des unsagbar Grossen und Schönen — und sei es auch nur rein äusserlich — kennen zu lernen, geschweige denn gar in mich aufzunehmen und mir zu eigen zu machen. In diesem Sinne betrachtet hat Bach für mich etwas Erdrückendes, Lähmendes, Niederschmetterndes; es ist dasselbe Gefühl, das die Allmacht und Grösse des „Unendlichen“ auf eine Natur wie die Klopstocks übte. Bei solcher Unsumme von Werken frage sich nun jeder selbst, wieviel er von Bach kennt, was also Bach für ihn bedeute. Zumal es tatsächlich nicht die Fülle und Vielzahl der Werke, sondern das Unfassbare, Rätselvolle fast jedes einzelnen Werkes ist, was am meisten unser Staunen erregt. Denn nur verschwindend wenig ist's, was dieser Geist an wirklich Minderwertigem auf dem Gebiete der Musik produziert hat; ich glaube nicht, dass, bei normalen Analogieen, bei irgendeinem anderen Meister sich so wenig Vergängliches findet als bei ihm. Und all diese Wunderwerke schuf der Künstler in der Stille seines bescheidenen Heims, nicht wie der Weltmann Händel für die grosse Bühne im Glanz eines weltstädtischen Treibens, sondern, wenn es hoch kam, für den kleinen Fürstenhof einer thüringischen Landstadt, oder die Land- oder Stadtkirche der philiströsen Kleinstadt, in der er lebte. Ja selbst als er für die berühmte Thomaskirche komponierte, drang seine Musik nicht ausserhalb der Mauern dieser Kirche. Und wer weiss, ob der Kollege von der Johannes- oder St. Pauli-Kirche in Leipzig seinerzeit eine Ahnung davon hatte, was am Karfreitag des 1729. Jahres in der benachbarten Thomaskirche für ein musikalisches Wunder sich begab. Das bedeutete damals Bach für die Welt! Die Zeiten sind nun allerdings wohl anders geworden — ob aber Bach nun bereits seinem Genius entsprechend von der Welt gewürdigt wird, das bezweifle ich.

---

[1]) Spittas Verzeichnis der Werke Bachs zählt allein gegen 113 Orgelwerke, 9 Werke für Orchester, gegen 40 Instrumental-Konzerte auf; dann eine Unsumme von Klavier-Kompositionen und endlich die Werke für Gesang (geistliche und weltliche Kantaten, Ostern-, Weihnachts-, Himmelfahrts-Oratorien, etwa 16 Motetten, 6 Messen, ausschliesslich der „Hohen Messe“ usw.).

Man achtet ihn so hoch, als man ihn kennt! Das schliesst alle Abstufungen in sich ein, vom Gounod'schen Ave Maria-Enthusiasten bis zu Spitta, dem Bachbiographen.

Richard Heuberger:

Sebastian Bach ist für mich der Luther der Musik. Wie der Bergmannssohn aus Eisleben eine unerhört neue, wie Orgelton über die Welt hinbrausende Sprache aus den tiefsten Tiefen und letzten Heimlichkeiten der deutschen Volksseele heraufholte, so tat Bach in der Musik. Neben Luthers Bibel haben die Passionsmusiken Bachs ihren Platz. Was deutsch ist in Wort und Ton, haben diese beiden gewaltigen Männer für alle Zeiten festgelegt. — — — —

Zelter, dem wir, vor allem durch seinen suggestiven Einfluss auf Mendelssohn, die heutige Kenntnis S. Bachs, also diesen selbst, verdanken, hat in seinem Briefwechsel mit Goethe zahlreiche herrliche Aussprüche über Bach niedergelegt, diesen „reinsten, feinsten, kühnsten aller Künstler" — wie er ihn nennt. Ich setze ein paar davon her:

„Was aus diesem Quell (Bach) in die Zeit geflossen, dürfte wohl ein langes Geheimnis bleiben, da er ganz unvergleichlich ist mit dem was ist." — „Ein ‚passus et sepultus' führt an die letzten Pulse der stillen Mächte, ein ‚resurrexit' oder ‚in gloria dei patris' in die ewigen Regionen seligen Schmerzens gegen die Hohlheit des Erdentreibens." — — — —

Was mir Bach persönlich ist? Ich gestehe, noch nie ein grösseres Werk begonnen zu haben, ohne mich vorher mit Bach zu beschäftigen. Erlahmt im Laufe der Arbeit die Schaffenskraft, schleichen sich rhythmische, harmonische oder melodische Gleichmässigkeiten ein, so greife ich wieder zu Bach, und an seiner grenzenlosen Erfindungsgabe, seiner kühnen Harmonik, seinem unerschöpflichen Kombinations-, Formen- und Ausdrucksreichtum, an seiner abgründischen Innerlichkeit stärke, erbaue, erhebe ich mich jedesmal.

Vincent d'Indy:

Ce qu'est pour moi Sébastien Bach? Tout simplement le père de toute la musique moderne; et, de plus, le génie dans l'intimité duquel on peut vivre sans jamais s'en lasser.

Ce qu'il signifie pour notre temps? L'étude de ses œuvres doit être pour les musiciens modernes la base, le fondement de toute éducation. — C'est le moyen d'appuyer leurs libres aspirations sur des principes sains et solides et de leur donner en même temps de pures jouissances d'art

par la connaissance approfondie de chefs d'œuvre. A la Schola Cantorum, les élèves de tous les Cours, depuis ceux de piano jusqu'aux Cours de violon, de flûte, d'orgue etc., sont tenus de connaître et d'exécuter tout ce que S. Bach a écrit pour l'instrument de leur spécialité. Quant aux élèves de Composition, ils apprennent Bach comme leur catéchisme.

Übersetzung. Was mir Sebastian Bach ist? Ganz einfach der Vater der ganzen modernen Musik; und des weiteren das Genie, in dessen vertrautem Umgang man leben kann, ohne jemals seiner müde zu werden.

Was er für unsere Zeit bedeutet? Das Studium seiner Werke muss für die modernen Musiker die Basis, die Grundlage aller Erziehung sein. Dies ist das Mittel, ihre freien Eingebungen auf gesunde, solide Unterlage zu stellen und ihnen gleichzeitig durch die vertiefte Kenntnis von Meisterwerken reine Kunstgenüsse zu verschaffen. In der *Schola Cantorum* sind die Schüler aller Kurse, die Klavierklassen so gut wie die für Geige, Flöte, Orgel usw., gehalten, mit allen Werken in Theorie und Praxis sich zu beschäftigen, die Bach für ihr Spezialinstrument geschrieben hat. Was die Kompositionsschüler anbelangt, so lernen sie Bach wie ihren Katechismus.

Julius Buths:

Bach ist mir die Verkörperung wahren deutschen Wesens; Bach erscheint mir als das Medium, welches den modernen Menschen mit dem christlichen Glauben verbunden erhält; Bach ist mir als Musiker das Gesetz. Ich glaube, dass die bedeutsame Wirkung Bachschen Geistes in dieser dreifachen Richtung liegt.

Wassili Safonoff:

Johann Sebastian Bach ist für mich die Verkörperung der rein musikalischen Logik. In ihm kommt die elementare Kraft der Musik als solcher am klarsten und überzeugendsten zum Vorschein. Das will sagen, dass er für unsere Zeit, wo die musikalische Kunst mit so vielen fremden Ingredienzien sich zu füllen und zu ergänzen sucht, als reinste, erhabenste Quelle betrachtet werden kann, aus welcher die Seele der Menschheit noch lange die musikalischen Urempfindungen schöpfen wird.

Hans Huber:

Bei der Bachfrage gilt vor allen Dingen: „Incidit in Scyllam, qui vult vitare Charybdim." Ich habe den Eindruck, dass in unseren deutschen Landen der übermässige und impetuose Bachkultus ähnliche ungesunde Schosse treibt, wie die parallele Goetheverehrung. Jedenfalls wird den Chor- und Konservatoriumspädagogen in Zukunft die vornehme und dankbare Aufgabe zufallen, dem Volke und den Schülern den konventionellen Komponisten

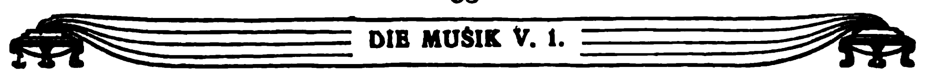
Bach vom grossen Künstler Bach unterscheiden zu helfen und an die Stelle des ersteren etwa die italienischen oder französischen Meister der gleichen Epoche zum Kultus heranziehen zu lernen. — Das wird dem kraftvollen Germanentum nichts schaden!

Otto Neitzel:

Lange bevor der romantische Sturmwind, den Beethoven bereits angefacht hatte, und den nur dieser Äolus mit seiner Formenstrenge ganz zu bändigen vermochte, durch Polyhymniens Gefilde brauste, hatte Bach den Schlüssel zur Romantik gefunden. Dieser Grösste von allen hatte denn doch der Momente übergenug, wo ihn das Weltelend mit Zentnerschwere niederdrückte. Er, der Prophet für die kommenden Geschlechter, sollte nicht gefühlt haben, wie er seiner Zeit vorauseilte und wie er den ganzen nachfolgenden Entwicklungsgang der Musik im Brennpunkte seines Schaffens sammelte und zutagetreten liess? Und er sollte nicht den ungeheuren Abstand zwischen der Riesengrösse seiner Kunstwerke und dem vereinzelten kargen Lob, das ihm vorzugsweise nur die Kenner spendeten, empfunden haben? Selbst Friedrich der Grosse bewunderte 1747 bei Bachs Besuch in Sanssouci wie tutti quanti den kühnen Kontrapunktiker und gewandten Improvisator auf der Orgel! Musste diese Erfahrung, dass er in seinen innerlichsten, grossartigsten Offenbarungen unverstanden blieb, nicht das Gefühl der Verbitterung in ihm erzeugen?

Dazu kamen denn die tausend Sorgen des Alltagslebens, die ihm die Unterhaltung seiner zahlreichen Familie, die Überwachung der Alumnen der Thomasschule, die Häkeleien mit hochwohllöblichen Behörden verursachten. Und ohne Tieck und Victor Hugo erlebt zu haben, ganz abgeschlossen in seinen vier Wänden, ganz allein mit sich und seinem verbitterten Herzen entdeckte er ganz wie von selber die Romantik, nicht die äussere, exotisch angehauchte, phantastisch aufgeputzte, sondern die innere, die der Flucht ins Herzenskämmerlein entspriesst. Und von dieser echten, wahren Romantik hat er uns ein Wunderwerk hinterlassen, das in seiner Sonderart begriffen zu haben Bülows Verdienst ist und das so modern ist, das es seiner Richtung, der Intensität seines Ausdrucks nach, getrost neben Wagners Tristan gestellt werden darf, so himmelweit beide sonst von einander verschieden sind: die chromatische Phantasie und Fuge.

Wie er in der Phantasie vom erzürnten Lallen nach und nach zum Grübeln und Ringen vordringt, wie ihm sich der Schmerz in deklamatorische Phrasen kleidet und wie er ihn sich dann austönen lässt, um ihn in der Fuge mannhaft zu gestalten und zu bezwingen, das ist für jeden, der hinter den Schriftzeichen den Schöpfergeist zu erblicken sich bemüht, auch heute noch eine Quelle innerster Erbauung.



Gustav Falke:

Wenn man wirklichen, ehrlichen, gesunden Durst hat, so verlangt man ein Glas Wasser, frisches, klares Wasser. So geht es unserer Zeit und wird es allen Zeiten gehen, die sich durch vieles durchgekostet haben, auch in der Kunst. Und in der Musik ruft man jetzt wieder nach Bach. Viele werden nur so mitrufen und würden gewiss lieber bei ihren Limonaden und Bowlen bleiben. Aber im ganzen mehren sich doch die „Abstinenzler". „Tafelgetränk" wird Bach hoffentlich niemals werden, wenn er auch anfängt „anscheinend allmählich populär zu werden".

Heinrich Zoellner:

Über Bach kenn ich nur ein Wort, welches mich immer tief ergreift, welches das Wesen Bachs in seiner wunderbaren Grösse zwar nicht erklärt, aber doch eine Ahnung davon aufdämmern lässt. Das Wort ist von Goethe. Der sagt einmal (ich glaube es ist in den Briefen an Zelter) ungefähr so:

„Bei Bach scheint es mir, als ob sich die ewige Harmonie mit sich selbst unterhielte; ähnliches mag sich ungefähr im Busen Gottes am ersten Schöpfungstage zugetragen haben."

Etwas grösseres kann über Bach nicht geschrieben werden. Uns Nachkommen gebührt es, diesen unerhörten Ausspruch in schweigender Andacht erschauernd zu vernehmen und darüber nachzudenken.

Philipp Wolfrum:

Johann Sebastian Bach ist heute sozusagen der feste ruhende Punkt unsres Musikuniversums. Hierher dringen nicht die Stürme, nicht der Frost und die Glut der musikalischen Jahreszeiten. Bei ihm finden die verwegensten verfemten „Modernen" eine Zufluchtsstätte und die selbstgerechtesten Pharisäer und „hoffärtigsten" Schriftgelehrten unsrer Kunst Gelegenheit, an ihre Brust zu schlagen. Bach ist in Wahrheit das leibhaftige künstlerische Gewissen des zu höchsten Leistungen verpflichteten deutschen Musikers. Solange uns dieser Bach quillt, bleiben wir vor Versumpfung bewahrt!

Heinrich Grünfeld:

Die Erkenntnis von Bachs epochaler Bedeutung für die Entwicklung der Musik und von seiner Stellung in deren Geschichte ist heute unanfechtbar und unumstösslich. Ich bin von der Überzeugung durchdrungen, dass kein moderner Tonsetzer, mag er noch so genial sein, die Schule Bachs entbehren kann; ebensowenig der Virtuose. Ich bewundere z. B. die überwältigende Kunst der sechs grossen Suiten für Cellosolo, die ich

immer wieder vornehme und die mir stets zu einer Quelle erlesenen Genusses werden. Turmhoch überragen sie alles andere dieser Art. Sie sind nicht nur schön, sondern technisch auch von grösstem didaktischen Werte. Und so kann ich nur sagen: Bach ist für mich der klassischste, aber auch der modernste Komponist, weil er eben alles in sich vereinigt.

Julius Röntgen:

Was ist mir Sebastian Bach? — Ich fühle mich dabei wie Faust, als Gretchen ihn fragt: „Nun sag', wie hast du's mit der Religion?" Für das Höchste Worte zu finden, ist ja nicht möglich und immer wieder wird es heissen: „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch." Doch will ich mir Ihre Frage einmal negativ vorlegen: was wäre die Musik ohne Bach? Wie leer wird es da plötzlich um mich, ohne Wohltemperiertes Klavier, ohne Matthäuspassion, ohne h-moll Messe, ja nur ohne die eine unendliche Melodie der D-dur Violin-Arie! Würde uns nicht das Allerhöchste unsrer Kunst fehlen, etwas, das wir eben nur und allein in Bach finden?

Bei Ihrer zweiten Frage: Was bedeutet Bach für unsere Zeit? fällt mir ein schönes Wort von Brahms ein. Es war im Amsterdamer Freundeskreise nach dem Vortrag der grossen F-dur Tokkata. Verhulst, der damalige Musikdirektor, Freund Mendelssohns und Schumanns, rief begeistert aus: „Wie weit war doch Bach seiner Zeit voraus!" — „Seiner Zeit?" entgegnete Brahms, „nein, jeder Zeit!"

Damit ist alles gesagt. Jede neue Zeit wird sich auf ihre Weise Bach anzueignen suchen. Er aber wird fortwirken, wie eine Sonne, deren befruchtende Strahlen stets neues Leben hervorbringen. Wohl uns, dass sie unsrer Zeit heller, als je zuvor erstrahlt!

Fritz Steinbach:

Was mir Sebastian Bach ist? Alles — der Grösste aller Zeiten in unserem Reiche, ein Wunder organischer Gestaltungskraft, gleich gross als erschütternder Dramatiker, als blühender Lyriker, als Wecker des tiefsten sittlichen und religiösen Empfindens, wie als ernster oder humoristischer Tonmaler. Seine Sprache, die die verschiedensten Stile und Geschmacksrichtungen überdauert hat und noch lange überdauern wird, ist heute noch von einer kühnen Neuheit.

Was Sebastian Bach für unsere Zeit bedeutet? Einen Fels in der unruhigen Brandung unseres gegenwärtigen Musiklebens, zu dem alle Kulturvölker immer wieder wandern werden, um aus seinem nie versiegenden Urquell wahre Kraft, wahres Empfinden und frische Gesundheit in unserer Zeit drohender Verweichlichung zu gewinnen.

Guido Adler:

Was mir Bach ist? Vermöchte ich dies in Worte zu kleiden! Eine Riesenerscheinung, deren seelischen Gehalt ich tief in mein Herzkämmerlein eingeschlossen habe, deren Verstandesarbeit mich stets zu neuem Denken anregt, die auf mich so erziehlich wirkt, wie in den Tagen meiner Jugend. Ein Koloss, dem ich stets neue Seiten abgewinne. Als Historiker erscheint er mir als eine der Spitzen der musikalischen Barocke, in der herrlichen Kette dieser Berge der Kunst eine Erhebung, zu deren Höhe zu gelangen schwierig und wohl auch nur wenigen zu erreichen vergönnt ist. Wer kann sich rühmen, sie ganz erklommen zu haben! Als Kulturerzeugnis ist seine religiöse Kunst das kondensierteste Produkt des Protestantismus in seiner vornehmsten, erhabensten Ausdrucksweise, die sich über allen Konfessionalismus erhebt, wie alle echte Kunst. Darf man in solchen Superlativen fortfahren, ohne den Kunstgenossen seiner Zeit, der vorausgegangenen und nachfolgenden Epochen unrecht zu tun? Seine Technik ist in sich abgeschlossen, das Ergebnis einerseits der Arbeit der Vergangenheit, andererseits seiner höchstpersönlichen Kraft und Mühe, einer der festen Ankerpunkte für alle Zukunft; sie bietet stets von neuem Probleme, deren Lösung Tonkunst und Musikwissenschaft immer wieder erfüllt, ein Jungbrunnen für die Alten, ein Stahlbad für die Jugend. Das Losungswort lautet: Hinan zu Bach und den unvergänglichen Denkmälern der Vergangenheit, deren Belebung das neu zu Schaffende nicht nur nicht behindert, sondern den Künstler von Gegenwart und Zukunft zu neuen Taten anspornen wird. Nicht äusserlich dürfen Werke der Vergangenheit nachgeahmt werden, sondern jeder berufene Künstler schafft aus dem eigenen Vollen, nachdem er das seiner Persönlichkeit Taugliche aus den überkommenen Schätzen verarbeitet hat; er leistet nur dann Vollendetes, wenn er nach Aufnahme der seinem Schaffen zunächst stehenden Werke der alten Meister sich zur Selbständigkeit emporgerungen hat. So taugt auch Sebastian Bach nicht für jeden, nur für jene, die von gleichem oder ähnlichem Ernste erfüllt sind und strenge Polyphonie pflegen. Lernen könnten alle von ihm.

Arnold Mendelssohn:

An Stelle enthusiastischer Äusserungen ein paar Wünsche.

Die grossen, auch äusserlich imponierenden Werke Bachs sind auf gutem Wege, zu ihrem Recht zu gelangen. Bei einigen der nicht an Wert, doch an Umfang kleineren, in Aufwendung der Kunstmittel anspruchsloseren Werke scheint mir das bis jetzt nicht in erwünschtem Masse der Fall zu sein.

Möchten doch unsere Orgelspieler neben den brausenden Tokkaten, den glänzenden Phantasieen und Fugen zuweilen uns ausgewählte Sätze aus jenen geheimnisvollen Choralvorspielen zu hören geben, deren viele ohne Übertreibung als religiöse Offenbarungen in wunderreichster künstlerischer Form zu bezeichnen sind. Vielleicht erhalten wir endlich einmal eine Ausgabe mit Anleitung zum richtigen Registrieren dieser vom Meister ganz ohne genügende Vortragsvorschriften gelassenen und darum nur verständnisvollem Studium zugänglichen kostbaren Kleinodien aus Bachs Künstlerkrone.

Sodann: warum geben uns unsere Pianisten neben den pompösen Sachen von Bach nicht auch manchmal etwas von den intimen Stücken zu hören? Z. B. von den so charaktervollen Poesieen des Wohltemperierten Klaviers? Ich habe bemerkt, dass die klavierspielende Laienwelt dieses Schatzkästlein — so weit sie es überhaupt kennt — im Grunde nur als eine Art Etüdenwerk von erschrecklicher Knifflichkeit und kühler Gelehrsamkeit ansieht, das sie bestenfalls mit schulkindischem Respekt ehrt, „doch ohne Verlangen", wie Faust die Sakramente. Keine Ahnung davon, dass das Wohltemperierte Klavier in unsrer besten Klaviermusik einen ersten Platz einnimmt! Daran ist schuld, dass der Laie kaum je Gelegenheit hat, die Stücke wirklich gut musikalisch vorgetragen zu hören; völlig konfus muss er zudem durch den Gebrauch der immer noch im Schwange befindlichen Czernyschen Ausgabe gemacht werden, mit ihren brutal falschen Tempo- und Vortragsbezeichnungen.

Christian Sinding:

Es scheint mir beinahe nicht möglich, in wenigen Worten ein Urteil über Seb. Bach auszusprechen. Er gehört zu den erhabenen, ganz alleinstehenden Geistern, die nicht nur eine einzelne Epoche bezeichnen, sondern durch ihre schöpferische Kraft Generationen und Jahrhunderte beherrschen und eine unerschöpfliche Quelle bieten für Laien wie für Gelehrte. — Bach ist wohl als der unverrückbare Grundstein anzusehen, auf dem die nachfolgenden deutschen Meister den gewaltigen Bau aufgeführt haben, durch den Deutschland in musikalischer Beziehung den Rang vor allen Völkern der Welt unwidersprechlich gewonnen hat.

Paul Marsop:

Unsere musikalische Kultur muss in allen Stücken derart mit dem Geiste Bachs durchtränkt werden, wie sich unser gesamtes poetisches Empfinden, Anschauen und Nachschaffen mit dem Geiste Goethes zu erfüllen hat —

wenn anders unsere Kunst deutsch, also gesund, ehrlich und zeugungsstark bleiben soll.

Henry Thode:

Wie mir Giotto den vollen Aufschluss über die Ideen und den Charakter der italienischen Renaissancekunst gewährt, so finde ich in Joh. Seb. Bach alle Wesensoffenbarung der grossen Epoche deutscher Tonkunst.

Wilhelm Kienzl:

Bahnbrecher **a**us **Ch**aosnacht.
Bibelfester **a**ndächtiger **Ch**rist.
Beleber **a**lten **Ch**orals.
Bedeutendster **a**ller **Ch**arakteristiker.
Bearbeiter **a**ltfränkischer **Ch**aconne.
Befruchter **a**nagogischen **Ch**orgesanges.
Born **a**usdruckstiefer **Ch**romatik.
Besinger **a**llerheiligsten **Ch**arfreitags.
Baumeister **a**echter **Ch**ristenkunst.
Beamter **A**nhalt-**C**oethenschen **H**erzogs,
Beglücker **a**hnenreicher **Ch**urfürsten,
Begeistertster **A**postel **Ch**risti!

Julius Smend:

Einiges zur Erklärung des Unerklärlichen.

Es widerstrebt uns, die geschlossene Grösse der Musik J. S. Bachs begrifflich zu zergliedern; die Aufgabe ist auch unlösbar. Aber gewisse stets wiederkehrende Eindrücke lassen sich immerhin unterscheiden und in Beziehung setzen. Und vielleicht wird anderen damit ein Fingerzeig zum Verständnis einiger Seiten des Gewaltigen geboten.

Was ich immer neu bewundere, ist das in seiner Art unbegrenzte Vermögen der Formgebung. Bach ist ein Baumeister von schier wunderbarem Können. Man denke ja nicht bloss an die grössten Gebilde seiner Kunst, sondern daneben an das Kleine und Kleinste. Kühn ist er hier wie dort, aber die Kühnheit wird ergänzt durch eine seltene Selbstbeherrschung. Wir reden gern von der Strenge seiner Formen; aber welche Weichheit der Linien macht sich gleichwohl geltend. Die durch ein inneres Gesetz gebändigte Urkraft lässt uns gleicherweise staunend von ferne stehen und liebend nahe treten. Und es gibt unter den Grössten gewiss nicht viele, die auf Verstand, Gemüt und Wille so beruhigend wirken wie dieser den ganzen Menschen bewegende Geist.

Nicht als ob Bachs Tonkunst den, der ihr mit Verständnis hingegeben ist, zu beschaulicher Untätigkeit oder zu stummem Hinbrüten verurteilte. Die merkwürdige Stimmungsmannigfaltigkeit ist mit einer Macht verbunden, die auf den Empfänglichen ihr reiches Leben unmittelbar überträgt. Er hat sich veranlasst gesehen, sonderbaren und zum Teil abstossenden Texten seine Töne zu leihen. Er adelt sie durch sein überlegenes Innenleben; er ist ein wahrer Dichter. Die Treffsicherheit, mit der er Stimmungen allerverschiedenster und entgegengesetzter Art in uns zu erwecken vermag, die sich doch alle als urbachisch zu spüren geben, — wir begreifen nicht mehr, dass sie ganzen Geschlechtern solcher, die den „vortrefflichen Rechenmeister" anerkannten, verborgen bleiben konnte. Morgenfrische und Abendfriede, tränenreicher Jammer und ausgelassenste Fröhlichkeit, innigstes Behagen und flammender Zorn, Milde und Kraft, Lebenslust und Todessehnsucht, — das sind nur einige der auffallendsten gegensätzlichen Züge seiner dichterischen Persönlichkeit. Und wir brauchen gar nicht Vieles noch auch formenmässig Überwältigendes zu kennen, um dem allem zu begegnen. Ja, das Gegensätzliche tritt oft mit solcher Gleichzeitigkeit hervor, dass man nicht beides, geschweige denn alles im selben flüchtigen Augenblick aufzunehmen vermag.

Dennoch ist hiermit Bachs Herrschaft über so viele und verschiedenartige Geister, auch in unsrer Zeit, nicht genügend verständlich gemacht. Das allen Wechsel der Kunstansprüche und -bedürfnisse Überdauernde in seiner Musik ist das Innerlichste darin, das Persönlichste: seine Religion. Es gibt eine Bachgemeinde im engeren Sinne, deren gemeinsamer Besitz auf der Anziehungskraft beruht, die dieser einzig fromme Mensch auf ihr Personleben ausübt, erziehend, reinigend, beglückend. In der Nähe dieses Bach zu leben und zu sterben, ist ihre Lust. Und in diesem immerhin weiten Kreise seiner dankbaren Hörer finden sich viele „Standpunkte" und „Anschauungen" vertreten, die sich auf keine Glaubensformel einigen liessen, ja, wo diese herrschend ist, einander verdammen möchten. Der Prophet Bach hat es ihnen allen angetan. Nur dass diese Glaubensgemeinschaft selten oder nie recht in die Erscheinung tritt. Der Lebensgewinn, den die Beschäftigung mit Bachs Musik für den Wissenden bedeutet, wird am liebsten in häuslicher Stille gesammelt und gesichert. Am stärksten wirkt Bach sicherlich im Verborgenen. Ich weiss von einer verwitweten Gräfin, die, auf ihrem Pyrenäenschloss die Handschriftenschätze ihres Mannes hütend, von ihrem Beichtvater als einzigem Hausgenossen geleitet, an mehr als einem ketzerischen Gelehrten ihre Bekehrungskunst versuchte. Aber diese Frau, die durch ganze Weltfernen von jedem Geschmack an protestantischem Gottesdienst geschieden war, erlebte nach eigenem Geständnis die heiligsten Momente ihres Lebens, wenn sie sich

in stiller Nacht aus Erks Sammlung einen Bachschen Choral spielte. Wie erhebend ist solch ein Bild in unsrer deutschen Gegenwart! Was frommer Glaube nur von einer künftigen Welt zu hoffen vermag, vollzieht sich in der Stille schon hier: er bringt sie zusammen, die auseinanderstrebenden Geister, wie er die sprödesten Tonfiguren und -massen zusammenzwingt, „unsres Herrgotts Kapellmeister“.

Johannes Meschaert:

Was mir Bach ist? Wenn man mich auf eine unbewohnte Insel verbannte, oder in ein Gefängnis steckte, mit der Erlaubnis, nur einen Komponisten pflegen zu dürfen, — ich wählte Bach. Nur die Erinnerung an die Streichquartette und Symphonieen von Haydn, Mozart und Beethoven und an die Lieder von Schubert könnte mich ins Schwanken bringen. — Was Bach für unsere Zeit bedeutet? Schämen soll sich die Zeit!

Ruggiero Leoncavallo:

J'ai un culte spécial, une vénération sans bornes pour Jean Sébastien Bach.

Il me serait facile de faire ici de l'érudition à bon marché en tissant l'éloge de la doctrine de ce géant de l'art, bien connue par les vrais musiciens! Mais je laisse aux savants fossiles ces sortes d'élucubrations faciles, pondues avec l'aide des encyclopédies et dictionnaires; car ce serait une insulte à la mémoire de ce génie aussi modeste que grand que de vouloir venir avec des phrases toutes faites lui donner ces coups d'encensoir qu'il dédaignait tant!

Ce que j'admire surtout dans son œuvre colossale, c'est la grande clarté, la logique de ces inventions toujours nouvelles sans cette recherche fiévreuse et tordue qui fatigue, sans l'étrangeté d'accords bléssants!

Il vous amène par l'aide de sa puissante originalité au sommet des monts inconnus, et de là, avec son geste calme, il vous montre des nouveaux horizonts, et ce sont des mers bleues, des plaines d'or, des cieux de pourpre—ou il vous ouvre les portes de temples majéstueux où vous trouvez toute la pureté de la réligion, toute la foi, toute la croyance innocente; et vos genoux flechissent, et vos lèvres murmurent des prières!

Vous entendez ses Suites, ses Concerts, ses Phantasies, ses Inventions et pendant qu'un charme inconnu vous caresse avec un souffle d'art vrai, vous n'avez pas besoin de chercher pour comprendre, aucune souffrance ne vous est imposée car cette forme est pure comme l'architecture d'un Temple Grec ou d'un Forum Romain! Tout ça est beau,

est grand, est clair, et vous êtes obligés après plus d'un siècle de vous écrier, comme écria Mozart à Dresde, à l'audition d'une œuvre de Bach écrite 60 ans auparavant: „Enfin j'entends quelque chose de neuf et je puis apprendre quelque chose!"

Il possédait toute la lyre!

Par ici tout un rire perlé de finesse et d'ésprit dans ses Gavottes, Menuets, Gigues, Variations! ... Dans ses Suites, dans ses Sonates toujours ce nimbe mélancolique et suave, comme le parfum d'une fleur inconnue, qui fait rêver à la mélancolie du pauvre orphelin de 10 ans à Eisenach!

Dans l'Oratorio enfin toute la puissance du génie avec toutes les hardiesses de ceux qui l'ont suivi (on y rencontre même le germe du récit dramatique de Gluck), toute la foi naive des figures de Giotto avec le charme de Botticelli, toute la science du maître en pleine possession de son art, mais toujours frais et clair! clair! clair!

Voilà ma pensée sur Bach.

Ce qu'il est envers les contemporains?

Je ne sais pas ce qu'il est. Mais je dis qu'il devrait être le phare lumineux, qui dévrait guider l'avenir de l'art à rentrer dans le port salutaire de la haute inspiration, de la noble facture et de la grande clarté.

Übersetzung. Ich habe einen besonderen Kultus, eine grenzenlose Verehrung für Johann Sebastian Bach. Es wäre mir ein leichtes, heute wohlfeile Gelehrsamkeit zu treiben, indem ich auf die allen wahren Musikern wohlbekannte Lehre und Bedeutung dieses Kunstriesen ein Loblied sänge. Aber ich überlasse diese Art bequemer, mit Hilfe von Nachschlagewerken und Wörterbüchern zustande kommenden Forschung vertrockneten Gelehrten, denn es hiesse das Andenken dieses ebenso bescheidenen wie grossen Genies beschimpfen, wollte man mit Phrasen kommen, alle dazu bestimmt, jene Atmosphäre von Weihrauch um ihn zu verbreiten, die er so sehr verachtete. Was ich besonders an seinem ungeheuren Werk bewundere, das ist die grosse Klarheit, die Logik seiner immer neuen Erfindungsgabe, ohne jene fieberhafte und erzwungene Künstelei, die Ermüdung verursacht, ohne die Seltsamkeit verletzender Akkordfolgen. Er führt dich mittels seiner mächtigen Ursprünglichkeit auf die Gipfel unbekannter Berge, und dort weist er dir mit ruhiger Geberde neue Horizonte: blaue Meere, goldene Ebenen, purpurne Himmel, oder er erschliesst dir die Pforten majestätischer Tempel, in denen du alle Reinheit der Religion, den ganzen Glauben, alle gläubige Einfalt findest. Und deine Kniee beugen sich, und deine Lippen murmeln Gebete. Du hörst seine Suiten, seine Konzerte, seine Phantasieen, seine Inventionen, und während ein unbekannter Reiz mit einem Hauch wahrer Kunst dich liebkost, brauchst du nicht zu suchen, um zu verstehen; keinerlei Anstrengung ist notwendig, denn diese Form ist rein wie die Architektur eines griechischen Tempels oder eines römischen Forums. All das ist schön, gross, klar, und du bist genötigt, nach mehr als 100 Jahren eine von Mozart in Dresden gemachte Äusserung zu wiederholen, als er beim Anhören eines 60 Jahre vorher entstandenen Bachschen Werkes ausrief: „Endlich höre ich etwas Neues und kann etwas lernen!" Bach meisterte die ganze Skala. Hier ein perlendes Lachen voller Feinheit und Geist: in seinen Gavotten, Menuetts, Giguen, Variationen ...

In seinen Suiten und Sonaten immer jener melancholisch-liebliche Unterton, wie der Duft einer unbekannten Blume, bei dem man der schwermütigen Stimmung des armen zehnjährigen Waisen in Eisenach träumerisch gedenkt. Im Oratorium endlich die volle Kraft des Genies mit allen Kühnheiten seiner Nachfolger (man begegnet hier sogar dem Keim des dramatischen Rezitativs bei Gluck), all der naive Glauben der Figuren Giotto's gepaart mit dem Reiz Botticelli's, das gesamte Wissen und Können des Meisters in der vollen Herrschaft über seine Kunst, aber immer frisch und klar, klar, klar! Das ist meine Meinung über Bach. Was er für unsere Zeit bedeutet? Ich weiss nicht, was er bedeutet. Aber ich bin der Ansicht, er sollte der strahlende Leuchtturm sein, der der Kunst der Zukunft den Weg zeigen müsste in den erlösenden Hafen hehrer Inspiration, edlen Kunstschaffens und erhabener Klarheit.

Theodor Müller-Reuter:

Bach ist mir ein Strom, dessen unergründliche Tiefe mir heilige Schauer einflösst, dessen in majestätischer Ruhe dahin flutenden Wellen ich mich mit bangem Beben anvertraue, aus dessen geheimnisvollem Rauschen mich der Atem einer unvergänglichen Gottheit anweht. — Bach ist mir ein Gesundbrunnen, in den ich steige, wenn meine musikalische Seele irgend Schaden erlitten hat, ein Gesundbrunnen von stärkender und reinigender Wirkung, Kräfte des Widerstands gegen alle seichte, hypernervöse und ungesunde Musik gebend. — Bach ist mir ein Arzt, der durch seine Werke väterlich warnend zu mir spricht, der mir das Gewissen schärft und der mich heilt, wenn musikalische Exzesse die Gesundheit der Phantasie und Kunstübung gefährdet haben. — Er ist mir einer der grossen Propheten. Kraft seiner Prophetengabe ragt er noch heute weit über unsere Zeit hinaus. Weit vorausschauend steht er vor uns als der grösste Zukunftsmusiker, der kühnste Harmoniker und derjenige unter unseren Grossen, der den längsten melodischen Atem hatte; auf den das Wort von der „unendlichen Melodie", das eine 150 Jahre ältere Generation Verständnisloser für Richard Wagner prägte, mit grösserer Berechtigung Anwendung findet als wie auf diesen. Es ist nicht abzusehen, welche Entwicklung die Tonkunst genommen haben würde, wenn die drei Grossen: „Haydn, Mozart, Beethoven" mit Bachs Werken so vertraut gewesen wären, wie wir es sein können und sein müssen. — In den weiten Landen der Musik ist mir Bach ein himmelhohes Gebirge. Wie die Ersteigung der Alpenriesen klares Auge, festen Fuss, reiche Übung und ungewöhnliche Ausdauer erfordert, wie ihre Bezwingung je schwerer wird, je mehr man sich dem Gipfel nähert, so scheint es mir mit der Bewältigung der Hochwerke Bachschen Geistes zu sein. Staunend steht man vor ihrer übermächtigen Grösse. An ihrem scheinbar unüberwindlichen, in Riesendimensionen aufgerichteten und festgefügten Quaderbau gleiten — um im Bilde zu bleiben — Auge und Fuss bei den ersten Bewältigungsversuchen

ab; haben Übung und Ausdauer die Besteigung der Bach-Berge endlich gelingen lassen, dann schaut man beinahe mitleidig auf die Hügel und Berglein der musikalischen Ebene herab und wird sich seiner eigenen Kleinheit und Unzulänglichkeit traurig bewusst. — Anfangs ein Buch mit sieben Siegeln sind mir Bachs Werke ein neues Testament geworden, in das ich mich oft mit leidenschaftlicher Andacht vertiefe. Nicht mag ich die lapidare Grösse Bachscher Gedanken verkleinern, indem ich sie in ein modernes Gewand, von Auffassungssucht und Manieriertheit gewebt, zu kleiden versuche. Es steht dem Fürsten nicht an, sich zu gebärden wie ein Gigerl oder eine Marionette.

Die Bedeutung Bachs für unsere Zeit in den wenigen Sätzen festzulegen, die hier der Raum gestattet, scheint mir aussichtslos. Das ist eine Preisaufgabe, wert von einer Beethovenstiftung oder dem Allgemeinen Deutschen Musikverein oder einer Universität gestellt zu werden. Es möge genügen, darauf hinzuweisen, wie Bachsche Polyphonie und Harmonik insbesondere von Mendelssohn an, hinweg über Brahms und viele andere bis auf einen der jüngsten, auf Max Reger, befruchtend gewirkt hat. Leider geben unsere Musikbildungsanstalten ihren Zöglingen nicht genügend Gelegenheit sich an Bachs Werken zu stählen, leider blieb Bülows Wunsch nach einer Bachfakultät bisher unerfüllt.

Frank van der Stucken:

Bachiana.

Als die vier alles umfassenden Eckpfeiler der Tonkunst verehre ich Palestrina, Bach, Beethoven und Wagner. Von diesen betrachte ich Bach als den grössten Musiker aller Zeiten. —

Gingen alle musikalischen Kompositionen der Welt verloren, und blieben nur Bachs Werke übrig, so könnte man auf Grund dieser die ältere Tonkunst wieder aufbauen und die moderne nach und nach wieder entdecken. —

Für unsere neurasthenische Generation ist Bachs kerngesunde Kunst die segenbringende Nahrung der Musiker. Am besten bezeugen dies die Werke von Richard Strauss und Max Reger. —

Ein gutes Heilmittel gegen Über- oder Unterschätzung eines Komponisten ist das Studium Bachscher Musik. Meiner Ansicht nach ist keinem Kritiker zu trauen, der diese nicht kennt oder nicht versteht. —

In musikalischen Streitfragen wird Bach gewöhnlich von beiden Parteien als Vorbild und Beweis aufgestellt. —

Das Land, das Bach aus rein künstlerischen — nicht religiösen — Zwecken liebevoll und eingehend pflegt, steht ohne Zweifel auf einer

hohen Kulturstufe; denn eine solche Pflege zeitigt unbewusst Verehrung und Verständnis für alle Kunstwerke, welche die menschliche Seele durch Ohr und Auge erfreuen.

Arthur Egidi:

Bachs Musik entlockte einst Goethe den Ausspruch: Das klingt, als ob vor Erschaffung der Welt in Gottes Busen die ewige Harmonie sich mit sich selber unterhält. Diesen Seherspruch erläutere uns ein Teilbegriff der ewigen Harmonie, die der Sternenbahnen. Wer vermöchte hierin nicht das grosse Gleichnis unseres Genius zu erkennen! Ist doch Kühnheit, unerhörte Vielheit der Bewegung und wiederum Einheit, Harmonie in umfassendster Bedeutung, auch seinem Stimmengewebe eigen! Ein Höheres ist es, zu dem die Schöpfungen Bachs hinweisen, ein Ewiges, das späteren Geschlechtern immer wieder eine Quelle der Kraft in Schaffen und Geniessen gewesen ist und sein wird, das die Nachschaffenden antreibt, es zu den weitesten Kreisen unseres Volkes reden zu lassen. Noch werden abseits von den Zentralpunkten der Musikpflege die Kantaten zu wenig gehört, noch ist dort eine weitere Verbreitung der Orgelmusik zu wünschen. Gibt es eine Orgel doch fast in jedem Dorfe. Zwar befinden sich diese selten in einem annehmbaren Zustande, vielmehr entbehren sie fast durchweg der erforderlichen Pflege durch den Orgelbauer; auch sind ausreichend gebildete Organisten dort nur ausnahmsweise zu finden. Geldmittel sind vorhanden für Dinge, welche höher eingeschätzt werden, als die Musik; also wird es von ihrer veränderten Bewertung abhängen, ob ausreichende Mittel auch der Musikpflege zugewendet werden. Jene Bewertung ist wiederum bedingt durch den Grad, in welchem die massgebenden Persönlichkeiten dieser Aufgabe gewachsen sind. Wäre ihnen allseitig die erforderliche Bildung musikalischen Geschmacks eigen, dürfte die Formel der Gesetzgebung leicht gefunden sein, welche dem unangemessenen Zustande ein Ende macht, entweder durch entschiedene Hebung oder gänzliche Abschaffung der Kirchenmusik. Welcher Segen gerade von der Pflege Bachscher Kirchenmusik, speziell der Orgelwerke, ausgeht, kann man an einigen Plätzen beobachten, wo begabte und begeisterte Könner im Bunde mit weitblickenden Geistlichen wirken. Bietet die Kirche einzig die Möglichkeit zur Pflege ernster Kunst, so wird sie in weiterem Umfange Kulturträgerin, hat reichere Mittel, auf die Gemüter zu wirken, und das ist gewiss kein Nachteil für ihr Ansehen. Schliesslich aber werden beide Geschlechter zur Aktivität herangezogen, wenn es gilt Bachsche Choräle zu singen. Die Leistungsfähigkeit wächst sich bis zu einigen Kantaten, ja vielleicht zu einem Motettensatze aus. Ein edler Sinn wird in diejenigen Familien getragen, die abseits

von unseren grössten Kulturtaten standen, der sie allmählich befähigt, auch den Offenbarungen des letzten Beethoven, des späteren Wagner, der Brahms und Strauss zu folgen. Welche Perspektive! Welche Quelle des Dankes im Volk gegen die grosse Erzieherin, die Kirche! Den Blinden und Lahmen im Geiste, welche nicht durchleuchtet und nicht erleuchtet sind vom Genius Bachs, mag dies als eine Utopie erscheinen; nicht so den Sehenden! Mögen uns recht viele machtvoll Sehende erblühen.

Hugo Goldschmidt:

Ich beschäftige mich zurzeit mit den Vorarbeiten für ein grösseres Werk über gesangliche Ornamentik, die mich durch die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts führt. Da kommt mir immer mehr zu Bewusstsein, wie hoch Bach über allen seinen Zeitgenossen steht, im Sologesange sicherlich auch über Händel. Ich kann mich mit seiner Musik ausschliesslich und wochenlang beschäftigen, ohne dass sie aufhörte, mir immer wieder neue Seiten seiner schöpferischen Kraft zu offenbaren. Sie bleibt ein unversiegbarer Born herrlichsten Genusses. Bachs Stellung ist in der heutigen Zeit dadurch eine eigenartige, dass alle Parteirichtungen in der Anerkennung seiner Grösse zusammenkommen. Jeder Musiker und Musiktreibende, er mag noch so objektiv das Schöne in jeder Form zu schätzen bereit sein, wird doch immer mit besonderer Liebe an einer künstlerischen Individualität hängen, sei es, dass ihm die Lyrik Schumanns oder Brahms', oder der Dramatiker Wagner am nächsten steht. Aber keiner, der wirklich musikalisch empfindet, wird seinen Bach nicht lieben. Das macht seine Stellung zu einer universellen. Und wir hätten die Verpflichtung, ihr in höherem Grade Rechnung zu tragen, als das heut geschieht. Wir sollten alle dafür eintreten, dass seine Musik häufiger und in intimerer, ihrer würdigerer Form zur Ausführung gelangte, und sich immer weiteren Kreisen erschlösse. Ich verkenne nicht, dass unsere Konzertinstitute sich ihrer Pflicht gegen Bach bewusst sind. Aber gehört Bachs vokale Musik in den Konzertsaal? Die intimen Wirkungen seiner Kunst sind auf die Kirche berechnet. Dass nun von kirchlicher Seite in absehbarer Zeit ihre Wiederbelebung zu erwarten sei, ist ausgeschlossen. Deshalb ist es an den Musikern, dafür zu sorgen, dass wir Bachsche Werke, und nicht nur die heut bekannten, sondern die grosse Anzahl seiner wundervollen Kantaten so zu hören bekommen, dass ihre volle Wirkung gewährleistet ist, in der Kirche und durch einen Tonkörper, wie Bach sich ihn gedacht, also durch einen kleinen, aber ausgezeichneten, möglichst mit Solisten besetzten Chor, und ein numerisch entsprechendes Orchester, möglichst mit Einführung der alten Instrumente. Dies Ziel zu erreichen, bedürfte es der Begründung ständiger

Chor- und Orchestervereine, die sich lediglich der Ausführung seiner Musik und der Bewältigung ihrer nicht geringen Schwierigkeiten widmen. Nur die anhaltende und liebevolle Beschäftigung mit ihr, völlige Vertrautheit mit diesem Stil, vermag ihren Zauber zu erschliessen. Des neuen Bachvereins würdigste Aufgabe wäre, in diesem Sinne zu wirken. Ich denke an ständige, etwa jede zweite Woche veranstaltete Wiedergabe der grösseren und kleineren Vokalwerke. Sollten sich nicht die pekuniären Mittel finden, dem grossen Johann Sebastian eine würdige Stätte zu bereiten, ein „Bayreuth“ Bachscher Kunst zu schaffen?

Otto Barblan:

Ob der für Musik richtig empfängliche Mensch Bach zum erstenmal höre, ob er sich näher oder ganz mit ihm abgebe, — stets wird er in „sonderbare Bewegung“, in den Bann staunender und zunehmender Bewunderung hineingeraten. Man steht wie vor einem grossen Rätsel, einem Wunder und hat den Eindruck, als sei diese Kunst ewig gültig. Mir scheint, als müssten auf unabsehbare Zeiten hinaus die wahren Musiker aller Richtungen empfinden, erkennen, bekennen: „Wir glauben alle an Bach.“

August Enna:

Ich habe, offengestanden, nicht viel darüber nachgedacht, was Bach und die andern grossen Meister für mich und andere bedeuten. Ihre geniale und schöne Kunst habe ich entgegengenommen, wie alle grossen, bedeutsamen Dinge im Leben: der Sonne Licht und Wärme, die herrliche Natur unserer Erde, die Pracht und Erhabenheit des Meeres und die funkelnde Schönheit des Sternenhimmels — ohne Kritik — nur in einfältiger Bewunderung.

Arthur Prüfer:

Wenn wir die Summe der musikgeschichtlichen Forschungstätigkeit des 19. Jahrhunderts in einem grossen Namen, gleichsam in einem Brennpunkte, zusammenfassen wollen, so nennen wir Johann Sebastian Bach. Gerade dieser gewaltige Markstein gibt uns einen sicheren Massstab an die Hand, was die Musikgeschichte in dem genannten Zeitraum geleistet hat, aber auch einen zuverlässigen Gradmesser für die Wertschätzung, die der Tonkunst im gesamten Kulturleben unserer Zeit zuteil wird. Durch grundlegende Arbeiten wie die Hermann Kretzschmars[1]) sind wir jetzt ein-

[1]) Die Bachgesellschaft, Bericht im Auftrage des Direktoriums, im 46. (Schluss-) Bande der Ausgabe der Werke Bachs durch diese Gesellschaft (Leipzig, Breitkopf & Härtel, auch im Sonderabdruck daselbst erschienen).

gehend unterrichtet über das wunderbare Schicksal, das über den Werken Bachs gewaltet hat, seitdem er am 28. Juli 1750 aus dem irdischen Leben geschieden war. „Ehedem von den Bauleuten verworfen, vergessen, sind diese Werke nach hundert Jahren zum Eckstein einer neuen Entwicklung der Tonkunst geworden. Erst das heutige Geschlecht ist von der Grösse Bachs durchdrungen und geht an seiner Hand den Weg zu verzauberten Blütezeiten der musikalischen Kunst zurück." Aus der Nacht fast völliger Vergessenheit an das Licht immer wachsenden Verständnisses, immer heller leuchtender Offenbarung des Genius! Durch ein halbes Jahrhundert des Kampfes zum Sieg. Aber der Kampf hat noch immer nicht ausgetobt. Nur andere Kämpfer sind auf dem Plane erschienen, die Fronten haben sich verändert, die Kampfobjekte haben sich vertieft, der Streit ist ins eigene Lager hinüber gezogen worden! Hans Sachs behält Recht:

„'s ist halt der alte Wahn
ohn' den nichts mag geschehen,
'S mag gehen oder stehen?
Steht's wo im Lauf,
Er schläft nur neue Kraft sich an:
Gleich wacht er auf,
Dann schaut, wer ihn bemeistern kann!" —

Das Inslebentreten der alten Bachgesellschaft traf bekanntlich zusammen mit der Neuentwicklung der musikalischen Anschauungen und Ideale in Deutschland, die die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts brachten: der Kampf um das Worttondrama Richard Wagners und die symphonische Dichtung Franz Liszts. Die Spaltung, die nun zwischen alter und neuer Kunst eintrat, war und ist tief beklagenswert; denn es kann nicht eindringlich genug hervorgehoben werden, dass diese Spaltung eine nur scheinbare, innerlich ungerechtfertigte, sachlich unbegründete ist und nur in den Köpfen der Parteiführer, nicht aber in den Worten und Werken der führenden Meister selber, die also für die Kurzsichtigkeit allzu eifriger Freunde nicht verantwortlich gemacht werden dürfen, vorhanden war.

Damals taten es wenige dem edlen und weitherzigen Franz Liszt gleich, dem Katholiken, dem Bewunderer der Matthäus- und Johannespassion, dem unbefangenen und weitherzigen Weimaraner, in dessen Werken die Dichtung Herders, Schillers und Goethes durch den Geist der Musik in einer neuen, bahnbrechenden Kunstform auflebte, in einem neuen Kunstzeitalter wiedergeboren wurde und dessen Herz für Bach und Wagner zugleich schlug. Liszt gehörte nicht nur zu den Mitbegründern der Bachgesellschaft, deren Bestrebungen er, als einer ihrer Hauptförderer, an den deutschen Höfen erfolgreich unterstützte, er hat auch als Künstler durch seine gewaltige Orgel-Phantasie und Fuge über B A C H und durch Orgel-

variationen über ein Thema aus der Bachschen Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" für den grossen Sebastian gewirkt. Die herrlichen Orgelchoralvorspiele Bachs bezeichnet Max Reger[1]) mit Recht als „symphonische Dichtungen en miniature", da sie, in der tiefsinnigen Deutung des poetischen Gehaltes des Kirchenliedes durch die Musik, die gleichnamige Kunstform Franz Liszts vorahnen lassen, eine Anschauung, von der erfreulicherweise auch die neue, französische Bachbiographie Albert Schweitzers ausgegangen und durchdrungen ist. Aber auch als Lehrer, durch seine höchst instruktiven Übertragungen der Bachschen Orgel-Präludien und Fugen für Klavier, wie durch die Einführung grosser Bachscher Klavierwerke, z. B. der chromatischen Phantasie und Fuge, der g- und a-moll Fuge in die klavierspielende Welt, hat Liszt für die Verbreitung Bachs gewirkt, wie andererseits sein künstlerisches Schaffen selbst durch die Schreibweise des Bachschen Zeitalters beeinflusst worden ist. Die Eigentümlichkeiten des Stiles seiner grossen Oratorien, der „Legende von der heiligen Elisabeth" und „Christus" beruhen nicht zum geringsten Teil auf der Kenntnis und Benutzung alter, auch von Bach selbst schon verwendeter Formen und Ausdrucksmittel, wie der Fuge, die aber nunmehr als musikalischer Ausdruck des z. B. in der Faust- und Dante-Symphonie, in den „Idealen" und im „Prometheus" ausgesprochenen poetischen Gedankens erscheint, aus dem die neue Kunstform der symphonischen Dichtung hervorwächst. — Ich kann mir auch nicht versagen, auf die wenig bekannten Worte hinzuweisen, mit denen der Schriftsteller Liszt[2]), in seinem gehaltvollen Aufsatz: „Zur Goethe-Stiftung" (1850, V. Bd.), S. 29—31, Bachs und seines fürstlichen Weimaraner Protektors, Ernst August, Erwähnung tut, der „treu der in seiner Familie erblichen Tradition, das Genie zu schützen, derselben das titanische Andenken des grössten bis dahin von Deutschland erzeugten Tonsetzers hinzugefügt hat, dessen hohe Intelligenz und monumentalen Werke für alle kommenden Jahrhunderte ein Gegenstand der Bewunderung und des Erstaunens bleiben werden. Wir meinen Johann Sebastian Bach." Auch in den Briefwechseln Liszts, deren Herausgabe wir der ausgezeichneten Leipziger Liszt-Kennerin La Mara verdanken[3]), klingt die Bewunderung Liszts für Bach wieder.

Auch Richard Wagner war Zeit seines Lebens ein echter und

---

[1]) In zweihändiger Bearbeitung für Pianoforte herausgegeben. München, Jos. Aibl Verlag.

[2]) Gesammelte Schriften, 6 Bände, herausg. von L. Ramann. Leipzig, Breitkopf & Härtel, aus dem Französischen übersetzt (ausser Bd. I) von L. Ramann.

[3]) Briefwechsel mit Hans von Bülow (Breitkopf & Härtel, 1898), Briefe an hervorragende Zeitgenossen (Breitkopf & Härtel, 1893, 1905), 3 Teile, an C. Gille (1903), usw.

begeisterter Verehrer Sebastian Bachs, „des wunderbarsten Rätsels aller Zeiten", „des unbegreiflich grossen Sebastian", dessen Kulturaufgabe er in der Schrift „Was ist Deutsch" (im X. Bande der G. Schr. u. D.) am herrlichsten gezeichnet hat. Aus dem Hymnus, den er seinen Hans Sachs am Schlusse der „Meistersinger von Nürnberg" zur Ehrung der deutschen Meister anstimmen lässt, geht das schon zur Genüge hervor. Ausser seinem Bühnenweihfestspiel Parsifal ist es die Meistersinger-partitur, in deren Harmonik und Polyphonie der Einfluss Bachs, besonders was die Stimmführung in den Chorälen und Choralbearbeitungen des ersten und dritten Aufzuges angeht, sich am deutlichsten zeigt. Die wunderbare Polyphonie der grossen Chorszenen des Werkes und der späteren Wagnerschen Werke überhaupt, zeigt allerdings auch den Fortschritt, die organische Weiterbildung der modernen Mehrstimmigkeit über die ältere hinaus, die, schon durch Beethoven angestrebt, auf dem Gebiete leiter- und akkordfremder Tonbildungen und durch stufenweise chromatische Führung der Nebenstimmen bemerkbar wird. Freilich kann dieses Stimmgewebe der modernen dramatischen Polyphonie Wagners erst durch die ideale Klangwirkung und Ruhe einer Festspielaufführung in Bayreuth in voller Deutlichkeit wahrnehmbar werden. Auch die Rezitative der Bachschen Passionen weisen direkt hinüber auf die deklamatorische Gesangsmelodie Wagners. Dass aber auch eine über das Künstlerische hinaus reichende Verwandtschaft des grossen Sebastian mit Liszt und Wagner in einer spezifisch christlich-religiösen Weltanschauung besteht, die „die engen Grenzen eines kirchlichen Ideals durch ein allgemein religiöses Empfinden erweitert", diesen kulturell bedeutsamsten Berührungspunkt der drei Grossmeister hervorgehoben zu haben, ist das Verdienst des weitschauenden Philipp Wolfrum in Heidelberg. (Programmbuch zum Heidelberger Musikfest 1903, S. 37.)

Hier also gibt es in Zukunft noch aufzuklären und Versöhnung anzubahnen, den notwendigen organischen Zusammenhang der alten und neuen Kunst nachzuweisen. „Aber nur mehrere Generationen einer freieren Erziehung können die Möglichkeit jenes falschen Gegensatzes dauernd beseitigen." —

Allen Bachverehrern ist der Tag der ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion durch den jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy unauslöschlich in das Gedächtnis gegraben, der 10. März 1829, hundert Jahre, nachdem dieses erhabene Werk unter Leitung seines Schöpfers in der Leipziger Thomaskirche zum ersten Male überhaupt erklungen war. Aber es stellt sich immer klarer heraus, dass diese Aufführung, an die eine noch immer bestehende Berliner und auch Leipziger Tradition anknüpfte, in dem Vortrag der Evangelistenrezitative durch Eduard Devrient, der

uns diese denkwürdige Aufführung in seinen Erinnerungen an den ihm befreundeten Mendelssohn beschrieben hat, gegen eine wichtige Stilfrage verstossen hat, da er die Evangelistenpartie mit „der wohltuenden Korrektheit, ganz im Tone des Erzählers" sang, während Bach doch aus der Evangelistenpartie eine lebensvolle dramatische Persönlichkeit gestalten wollte und darum diese Rezitative ebenso behandelt hat, wie die anderen, und nicht in einem ruhig würdevollen Vortrag, wie „wir diese Worte bei der Vorlesung von guten Predigern hören".[1])

Der Sänger, dessen Vortrag ja noch für viele Künstler unserer Zeit, auch Dirigenten und Instrumentisten, typisch ist, erkannte also noch nicht die Notwendigkeit der modernen ästhetischen Forderung, dass Bachs Kunst Ausdruckskunst ist, ihre gesangs- wie instrumental-melodische Linie, insbesondere die Deklamation ihres Rezitatives psychologischen Gesetzen zu folgen hat, ebenso wie auch der Vortrag der Chöre, deren Stimmführung feinfühligen Dirigenten, wie z. B. Herrn Karl Straube, dem Leiter des Leipziger Bachvereins, eine unerschöpfliche Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten an die Hand gibt.

Wie reich die Bachsche Vokalpolyphonie z. B. an Kontrastwirkungen ist, davon möchte ich ein Beispiel aus dem Eingangschor einer wenig bekannten Kirchenkantate geben: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" (Ges. XXIII. Jahrg. No. 102), in der die gläubige Hingebung der Gottesfürchtigen der trotzigen Abwehr der Gottlosen gegenübergestellt wird. Mit welch schneidender Schärfe malt hier das schroffe Fugenthema:



die Schwertschläge des zürnenden Gottes, die das Sünderherz treffen, und wie ergreifend offenbart das unmittelbar darauffolgende Motiv den göttlichen Schmerz des liebenden Vaters:



Und wie meisterlich werden diese widerstrebenden Empfindungen und Tongedanken durch die Kontrapunktik Bachs psychologisch-künstlerisch zur höheren Einheit verbunden! Wahrlich, angesichts solcher Ausdrucksfülle versagt „die grosse Linie", die Einförmigkeit des „absolut" musikalischen

---

[1]) Ausführlicheres darüber im Bach-Jahrbuch, 1904 (Leipzig, Breitkopf & Härtel), Vortrag von Dr. Alfred Heuss: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen.

Vortrages, der die tiefbeseelte Melodik des Meisters zum langweiligen Tonspiel herabwürdigt! Bedürfen wir da noch des Zeugnisses eines Quanz, der in seinem „Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen" (1752) uns die Affektenlehre als Stilanforderung nicht nachdrücklich genug ans Herz legen kann? Unsere eigene Empfindung, unser „Gefühlsverständnis", um mit Wagner zu reden, weist uns schon von selbst auf den richtigen Weg des echten Vortrages.

„Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren"

schrieb Bach auf das Titelblatt seines Orgelbüchleins für Friedemann. Diese Belehrung gründet sich auf wahrhafte Erkenntnis und diese ist wiederum abhängig von dem echt künstlerischen Stil des Vortrages der Bachschen Werke. Leider waltet aber hier, nicht nur in der oben berührten Stilfrage, sondern auch in vielen andern, ein tiefbeklagenswertes Missverhältnis, ein durchaus unbegründetes Misstrauen der praktischen Musiker gegen die Musikforscher, die doch, wie das Beispiel Chrysanders beweist, zugleich selbst auch hervorragende Praktiker sind oder sein sollen, wenn sie mit den Resultaten der Bachwissenschaft Ernst machen wollen. Hier stossen sie auf Unbekanntschaft mit den Stilgesetzen für den Vortrag der gesamten Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, mit den Lehrbüchern der Theoretiker, an denen sich das Stilgefühl hierfür erst heranbilden muss, wie Quanz' vorbildlicher „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen" (1752) oder Agricola-Tosi's „Anleitung zur Singkunst" 1757, zu den wir auch Richard Wagners grundlegende Schrift „Über das Dirigieren" rechnen dürfen.[1])

Soll hierin die musikalische Bildung hinter den Anforderungen der Gegenwart, die sich um die Hebung dieses Stilgefühls in der bildenden Kunst und dem Kunstgewerbe so eifrig bemüht, noch länger zurückbleiben? Gewiss nicht. Wir sollten vielmehr künftig über Grundfragen der alten Praxis, wie z. B. das Akkompagnement, die Aussetzung des Generalbasses, die Ergänzung des ein- und zweistimmigen Klaviersatzes der Bachschen Zeit,[2]) die psychologisch-dynamisch genaue Ausarbeitung des Vortrages, die Gesangsmanieren, wie der in den Kirchenrezitativen zur Erhöhung

---

[1]) Richard Wagner, Ges. Schriften, Leipzig, E. W. Fritzsch, Volksausgabe Bd. VIII.

[2]) Der sog. Urtext klassischer Musikwerke, den man neuerdings herausgibt, ist, so wünschenswert er auch erscheint, „schon um einen etwaigen Verlust der Autographen und sonstiger Unika durch unglückliche Zufälle leichter verschmerzbar zu machen, doch nur zuverlässiges Quellenmaterial, an dessen Bearbeitung Musikwissenschaft und Praxis ihre Kräfte zu setzen haben." (H. Riemann: „Die Aufgaben der Musikphilologie" [Max Hesses deutscher Musikerkalender 1902] S. 144 und C. Reinecke: „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte", Leipzig, Gebrüder Reinecke; Dr. M. Seiffert, Bach-Jahrbuch 1904, S. 51 ff.)

des Ausdruckes vielfach angewendete Vorschlag (Akzentus); ferner über die freie Verzierung und Variierung der alten Gesangs- und Instrumentalmelodieen, das Echo, die stilgerechte Besetzung des Orchesters usw. bei Herausgabe von Klavier- und Orchesterwerken und beim Studium der Partituren jener Zeit besser Bescheid wissen und uns mit den Quellen für ihre Erkenntnis vertraut machen. Dann würde man auch von den leider mit allzu grosser Hitze auch auf diesem Gebiete geführten Kämpfen zum Heil der Kunst ablassen, die jetzt namhafte Kenner dieses Meisters um die praktische Wiederbelebung und stilgerechte Ergänzung der Bachschen Partituren und die Orchesterbesetzung führen: man müsste endlich zur Erkenntnis kommen, dass für eine wahrhaft stilgerechte Wiederbelebung einzig die künstlerische Wirkung ausschlaggebend sein darf! Dann würden auch die Klagen über die angebliche Armut und Eintönigkeit, das „zweibeinige Geklapper" der alten Klaviermusik aufhören, man würde nicht mehr auf Bach, „den gelehrten musikalischen Rechenmeister und Fugenschmied", dessen Musik „eigentlich nur eine Folge von Sequenzen" sei, mit überlegenem Lächeln herabsehen; wir würden immer klarer den gottbegnadeten Tondichter erkennen, von dessen Fugen wirklich, wie schon sein Schüler Kirnberger sagte, keine der anderen gleicht, die sich vielmehr, nach Spittas treffender Charakteristik, immer vorstellen „wie Individuen mit unvergesslichen Gesichtszügen", Bach, dessen Tonsprache den Ausdruck des, zumal der grossen deutschen Musik eigentümlichen, Erhabenen redet, dessen Genie die zeitgenössische Form der Gebundenheit wunderbar befreiend durchdringt, der im Ausdruck herber Grösse, des zart- und tiefleidenschaftlichen unerschöpflich ist und dessen Seelenkunst, aus innerstem Drange geboren, Erlebnisse, das tiefste, wahrhaftigste Schauen seines Schöpfers, kündet. In ästhetischer Hinsicht gereift, würden wir, losgelöst von dem öden Formalismus eines Hanslick, durch Schopenhauer, Wagner, Friedrich Stade, Friedrich von Hausegger und neuere Vertreter einer psychologischen Ästhetik, zu einer metaphysisch-psychologisch vertieften Erfassung der erhabenen Kunst des Meisters vordringen, während wir uns meist bisher nur mit der Bewältigung ihrer technischen Schwierigkeiten zufrieden gaben; wir würden in Instrumentalwerken, wie dem gewaltigen d-moll Klavierkonzert, das man mit Recht eine IX. Symphonie im Kleinen genannt hat,[1]) das Wesen der Musik, als eine „Offenbarung des innersten Wesens der Welt selbst", als das „unaussprechlich tönende Geheimnis des Daseins" ahnungsvoll empfinden! Aber auch ein guter Engel, ein Mittel des Trostes, der Erbauung, der Erhebung würde uns die Musik des herrlichen, tiefsinnigen

[1]) Vgl. Kantate No. 146 (30. Jahrgang), „Wir müssen durch viel Trübsal", für die dieses Konzert benutzt ist.

und tiefinnigen Meisters immer mehr werden können. Neben der ethisch-pädagogischen Würdigung von Bachs Kunst als Volkserziehungselement soll er auch als der grösste Meister der christlich-protestantischen Tonkunst, als der grosse Geistesverwandte Martin Luthers und Albrecht Dürers, künftig in noch viel umfassenderer Weise zur Hebung des liturgischen Geistes unserer Kirchenmusik und dadurch zur Stärkung des christlich-religiösen Empfindens beitragen.[1]) Oder sollte dazu in unserem naturwissenschaftlich-atheistischen Zeitalter, in dem das Christentum und die geistliche Musik nur noch als ein Überrest einer angeblich überwundenen Weltanschauung angesehen wird, auch die heilige Tonkunst des „Kantors der Kantoren" und all der herrlichen, alten Sänger nicht mehr fähig sein?

Wir müssen unseren ganzen glaubensfreudigen Idealismus zusammenraffen, um hierin nicht zu verzagen! Leben wir doch in einem Zeitalter des krassen Nützlichkeitsdogmas, pietätloser Nichtachtung des altehrwürdig Überkommenen. Geben wir doch das Bühnenweihfestspiel Parsifal gegen den letzten Willen seines Schöpfers der entweihenden Opernbühne preis. Doch wollen wir nicht alles Vertrauen zum guten Geiste unseres Volkstums verlieren, wollen wir hoffen! Der urgesunde deutsche Genius der Bachschen Kunst, der Antimelancholicus, wie Sebastian auf das Titelblatt des seiner geliebten Gattin Anna Magdalena gewidmeten Klavierbüchleins schrieb, er soll uns trösten und seine bannende und besiegende Macht ausüben gegen alle Dämonen unserer Zeit. Er wird auch immer mehr die von der Wissenschaft neubelebten kirchlichen Tonwerke, voran die 200 Kantaten, im Rahmen der gottesdienstlichen Ordnung als tönende Offenbarungen des göttlichen Wortes zu neuem, wahrem Leben erwecken! Diese Aufgabe lösen zu helfen ist das herrlichste Vermächtnis, dessen Erbschaft das 20. Jahrhundert von dem vergangenen überkommen hat. Bereits ist durch des greisen Freiherrn von Liliencron „Chorordnung", die eine neue Blüte der evangelischen Kirchenmusik anstrebt, sowie durch die liturgischen Festgottesdienste in Heidelberg durch Ph. Wolfrum und in Leipzig beim II. Bachfest 1904 ein hoffnungserweckender Anfang gemacht worden. Möge die Musikwissenschaft im Bunde mit der Theologie an der Pflege dieses edelsten Erbes der Bachschen Kunst, das ihren Ewigkeitswert am höchsten offenbart, mitzuarbeiten allezeit sich erfolgreich bemühen!

Hans Fährmann:

Was mir Seb. Bach ist, vermag ich nicht so schnell in Worte zu fassen: allezeit Lehrer, Führer, und väterlicher Freund, der mir, so oft ich will,

[1]) Vgl. die schönen Ansprachen des II. Bachfestes, die von diesem Verlangen beseelt sind, Bach-Jahrbuch S. 7ff.

frisches, gesundes Quellwasser und kräftiges Brot reicht; ein Tröster, der mich über die Misere des Lebens hebt und mir zuruft: „Sieh doch, wie sie immer wieder am Kleinlichen kleben, wie sie sich nicht aufzuraffen und emporzuschwingen vermögen; wende den Blick nach oben, nach dem Ewigen, nur dann wandelst du meine Bahnen! Sei und bleibe dir bewusst, dass auch du ein deutscher Künstler bist!"

Was er für unsere Zeit bedeutet? Was anders als ein Wegweiser zur Umkehr, ein heilendes Mineralwasser zur Gesundung unsrer arg gefährdeten Nerven, ein Weltweiser, der uns lächelnd fragt: „Wohin wollt ihr denn eigentlich noch mit eurer chromatischen Verranntheit? So ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen!"

Doch entschuldigen Sie: „für unsre Zeit" bedeutet schliesslich doch mehr als: „für unsre heutige Musikwelt" — und ich sehe, dass wir vor einer musikalischen Abhandlung stehen, zu der mir vorläufig die Zeit fehlt.

Karl Söhle:

Es interessiert Sie zu wissen, was mir Sebastian Bach bedeutet? Darauf kann ich nur aus dem Herzen heraus antworten, mit einem jubelnden Credo. Wie mutatis mutandis s. Z. Haydn antwortete, nach seinem Urteil über Mozart befragt: „ich habe den Mann zu lieb!" Von der Stunde ab, als ich in meinen Jugendjahren das erste Präludium des „Wohltemperierten Klaviers" begriffen, da „hatte er mich". Dieses erste Präludium (meinetwegen ruhig „mit" — ich meine: Gounod, immerhin!) ist ja so was wie Bach in nuce und mag wohl fast für jeden so zu sagen das erste Samenkorn seiner Bachverehrung bedeuten. Und was seither auch die Kunst in Musik, Bild, Theater, Dichtung mir nur immer Köstliches gegeben hat, zur Bildung und zur Läuterung des besten Teils meines inneren Menschen — Sebastian Bach ist mir „Sonn' und Schild" geblieben, das Allerheiligste, Amen! Sein gigantisches Schaffen — ich versuche, es im Geiste zu umgrenzen und zu überschauen, ja wahrhaftig, wohl nur in Mozart hat sich eine ähnliche Fruchtbarkeit und Universalität noch einmal wiederholt! Eine volle, richtige, runde Welt in Tönen, das ist Sebastian Bach. Alle tiefsten und geheimsten Empfindungen in Schmerz und Freude sind ausgeschöpft in diesen Kantaten, Passionen, Orgel-, Klavier- und Violinkompositionen usw., mit einer beispiellosen Frische und Wucht der Gestaltung. Und im einzelnen näher betrachtet: die vielberufene, tiefgründige Harmonik unseres „Urvaters der Harmonie", seine stets fesselnde Rhythmik, die Kühnheit der Anlage und die immer das Ganze überschauende Sicherheit des Aufbaues — das alles und noch mehr ist unübertroffen geblieben, so mächtig auch nach ihm

die musikalische Entwicklung immer wieder neu einsetzte und weiterschritt, in den Wiener Klassikern bis Wagner. Wahrhaftig, und ich meine, was auch die überwiegend verstandesmässige moderne Musik nur immer „Verblüffendes" an harmonischen „Kombinationen" herausklamüsert hat — wer in Bach zu Hause, verliert dem gegenüber so leicht nicht seine Fassung.

Ja, Bach und kein Ende! Ich denke an seinen Tiefsinn, seine Mystik, mit ihrem völligen Aufgehen in Gott (Sanctus der h-moll Messe), Stimmungen hervorzaubernd, völlig transzendenter Natur, ähnlich wie es der ihm als grosse, urgermanische Persönlichkeit nahverwandte Beethoven in den langsamen Sätzen seiner letzten Quartette vermochte. Und wie er mit besonderer Neigung, ja mit der ganzen inbrünstigen Leidenschaftlichkeit seiner Natur immer und immer wieder sich versenkt in das rätselvolle, grosse Mysterium des Todes; siehe die zahlreichen Requiem-Kantaten — sind die meisten und schönsten der Kantaten doch wahrhaftige deutsche Requiems! Und wo er aus den Abgründen dann wieder heraufsteigt und alsbald sich aufschwingt in Jubelklängen — gloria in excelsis, ganz wie Beethoven, bis über die höchsten Sterne hin, wo er seinen lieben Vater wohnen weiss. Und weiter, wie er, wo er sich Mensch fühlt, immerdar alle Anfechtungen überwindet und obsiegt, tapfer und fest in seinem Christenglauben; er weiss, „dass sein Erlöser lebt". Und so ist denn die Kunst Bachs eine Weltanschauungskunst ohnegleichen, sie ist kurz gesagt das in Musik umgesetzte Christentum selber. Und zwar Urchristentum und nicht nur ein konfessionell abgegrenzter Protestantismus, was seine grösste Schöpfung, die „Hohe Messe", schlagend dartut, so kräftig er andererseits die „feste Burg" seines Protestantismus auch wieder betont.

In zwei Halbkugeln zerfällt bekanntlich die Welt Sebastian Bach, in eine geistliche und weltliche. Gleich umfassend nach beiden Seiten, bilden die Schöpfungen Bachs die letzte und höchste Blüte der alten polyphonen Musik; zugleich aber bedeuten sie den Mutterboden unserer gesamten modernen Musikentwicklung, weil unser Dur-Moll-System ja hauptsächlich durch Bach praktisch zur Herrschaft gelangt ist, und deshalb rechnet man wie in der Weltgeschichte nach Christi Geburt in der Musikgeschichte mit einer vor- und nachbachischen Zeit. Doch das sind bekannte, allerdings schwerwiegende Tatsachen, die längst sogar jedes Konversations-Lexikon verzeichnet.

Jetzt lassen Sie mich Ihnen noch meine Ansichten über die Bedeutung Bachs für das Musikleben der Gegenwart darlegen. Die Pflege Bach'scher Musik hat sich nachgerade zu einem mächtigen Faktor entwickelt, das weiss jeder. Mit lawinenartigem Wachsen, kann man ohne Übertreibung sagen, seit Veröffentlichung und genauerer Kenntnis nunmehr aller Werke. Zu einer höchst bedeutsamen Bach-Renaissance hat die Be-

wegung in unseren Tagen geführt, und das musste allerdings so kommen und die Bewegung wird mit Sicherheit auch noch auf langehin wachsen. Auf die Theorie — ich denke an den hochverdienten Spitta und seiner Schüler fleissige und ergiebige Maulwurfsarbeit — ist nun die lebendige Praxis gefolgt: unsere besten ausübenden Musiker, Kapellmeister, Sänger, Instrumentisten — alles wetteifert geradezu untereinander in Bachpflege. Die Werke Bachs, früher mehr oder weniger Gegenstand der Anbetung im stillen Kämmerlein, ich erinnere an die rührende Begeisterung Robert Schumanns: heute werden sie stilgemäss bearbeitet und mit Macht popularisiert in glanzvollen Bachfesten, an welchen sich die musikalische Welt völlig bayreuthmässig begeistert und wobei alle gerührt sich in die Arme sinken, Wagnerianer und Brahminen, ja wo sogar die Allerneuesten und Grossartigsten wenigstens wohlwollend blicken oder gar an die Mütze greifen. Und dass das so ist: welch ein Glück, gar nicht hoch genug zu preisen, angesichts der mannigfachen groben Ausschreitungen unserer modernsten Programm- und Virtuosenmusik, wie sie dicht davor ist, mit einem heillosen und wüsten Missbrauch der Mittel sich den letzten Fetzen Lunge aus dem ungeheuren Rumpfe zu blasen! Zu einem abgewirtschafteten Russland ist sie geworden, unsere Programmusik, die doch wohl längst in Liszt ihre Blüte hatte und wo inzwischen das Genie eines Richard Strauss so ziemlich alle Möglichkeiten der „Kombination" erschöpft hat, will mir scheinen. Na, und die vielberufenen Kärrner um Strauss, besonders wenn sie populär tun und sogar die Programme abschwören, schwindelhaftermassen — —? Davon erlöse uns, heiliger, grosser Johann Sebastian! Du wirst uns das Programm überwinden helfen und dem ewigen, heiligen Absoluten wieder zur Herrschaft verhelfen, dass unsere nun schon so lange misshandelte Tonkunst dann wieder neben den Schwesterkünsten auf eigenen Beinen steht und geht, mit gesunden und festen Knochen, wirklichen Knochen, und die literarischen Krücken mit Verachtung weit von sich schleudert. Dass man also hinfort nicht mehr hochmütig und wichtig und höchst luxuriös in Tönen „dichtet" und ganz naturgetreu Häuser einstürzen, Katzen miauen und Hunde bellen lässt und ununterbrochen in den wunderbarsten und raffiniertesten Geräuschen säuselt oder tobt — jenachdem, sondern wieder rechtschaffen komponiert, bloss komponiert.

M. Enrico Bossi:

J. S. Bach è gigante nelle grandi come nelle piccole composizioni ed è inarrivabile nelle Fughe per Organo e nei Corali.

L'anima sua racchiude e sintetizza quella della nobile nazione tedesca, ma la sua Arte è mondiale e forma legge.

Übersetzung. Bach ist ein Riese in den grossen wie in den kleinen Kompositionen und unerreichbar in den Orgelfugen und Chorälen. Seine Seele schliesst die der edlen deutschen Nation ein und fasst sie zusammen; aber seine Kunst erstreckt sich über die ganze Welt und bildet Gesetze.

E. N. von Reznicek:

Für mich ist das imponierendste am grossen Johann Sebastian die Freiheit und Kühnheit seines Kontrapunktes, wie er sich z. B. im h-moll Präludium und der darauf folgenden Fuge des 1. Teiles seines „Wohltemperierten Klaviers" offenbart, wo der alte Herr mit souveräner Verachtung aller Schulregeln geradezu alles, was „erlaubt" ist, auf den Kopf stellt, im vollsten Sinne des Wortes revolutionär arbeitet. Da gibt es keine Vorbereitung der dissonierenden Noten; es wimmelt von den krassesten Querständen, härtesten Intervallen und Führungen; das Thema der Fuge ist (wohl mit Absicht) so gebaut, dass sich die Haare jedes Konservatorium-Schülers (vielleicht auch manches Lehrers — wenn's nicht Bach wäre) sträuben könnten, und seine Durchführung ist mit das originellste und kapriziöseste, was die Literatur aufweist. J. S. Bach war eben eine durchaus dämonische Natur. Ich möchte ihn den Richard Wagner seiner Zeit nennen (im rein musikalischen Sinn). Denn alles was dieser in thematischer, harmonischer und polyphoner Beziehung gewagt hat, finden wir bereits bei dem grossen Gotiker des 18. Jahrhunderts. Meiner Meinung nach passt auch die Polyphonie der zweiten Wagnerschen Periode (vom „Tristan" an) zweifellos auf Bach. Der Thomas-Kantor, der unter den philiströs-schulmeisterlichsten Verhältnissen, unerkannt und unverstanden von den Zeitgenossen (wie selbstverständlich bei einem deutschen Musikanten!) im tabakfarbenen Schossrock in der garstigen alten Kirche in Leipzig an der Orgel sass und die Perlen seines Genius in verschwenderischer Fülle vor seine — Gemeinde warf ... er war ein grosser Erfinder, ein genialer Schwärmer, ein Phantast, ja ein Romantiker — und alles im Rahmen des dreimal gebenedeiten, heiligen Kontrapunktes.

Ich bete zu Bach, Beethoven und Wagner. Amen.

Carl Seffner:

Für mich ist Joh. Seb. Bach als Mensch und Künstler eine bewundernswerte Einheit voll göttlicher Kraft.

Wilhelm Berger:

Bach ist der Urquell alles Gesunden in der Musik. Er ist für mich stets das musikalische Gewissen gewesen. Meine Einbildung lässt ihn wie einen

unsichtbaren Zensor auf meine Arbeit blicken. Er erscheint mir als ernster Mahner in unsrer Zeit, und wenn man jetzt häufiger den Ruf „Mehr Bach“ hört, so ist das ein Zeichen dafür, dass der gesunde Sinn unseres Volkes die Oberhand gewinnt. Würde so vielen musikalischen Erscheinungen das farbenschillernde Gewand genommen — ein schwächlicher Körper käme zum Vorschein. Bach ist wie die Antike, deren nackte Schönheit erhebt und zur Bewunderung hinreisst. — Je grösser die Zahl derer wird, welche Bach wahrhaftig liebt und versteht, desto besser wird es um unsre Kunst bestellt sein!

Ludwig Thuille:

Für mich ist und bleibt Johann Sebastian Bach der wunderbarste Musiker aller Zeiten. Mein Staunen über die sublime Kunst seiner Polyphonie kann nicht grösser sein, als mein Entzücken und meine Bewunderung über die Vielseitigkeit und Fülle seines Ausdrucksvermögens. Kein Musiker vor ihm und nach ihm ist so auf eigenen Füssen gestanden wie er, und keiner wird erstehen, dessen Gesamtschaffen den Wechsel der Zeiten und Richtungen so unumstritten überdauern wird. Wer den Geist Bachscher Musik voll zu erfassen imstande ist, der hat sich einen Gesundbrunnen gewonnen, den er zeitlebens nicht auszuschöpfen vermag.

Fritz Volbach:

Bach und die Form.

Lange war man gewöhnt, die polyphonen Formen, vor allem die Fugenform als eine Fessel, als die grösste Beschränkung der Freiheit der Darstellung und der Entwicklung des Gedankens zu halten. Sie ist es weniger als jede andere Form, vor allem die der Sonate, vorausgesetzt, dass ein Meister sie handhabt. Während die Sonate nach beiden Seiten hin formell begrenzt ist, so, dass wir sie uns geradezu losgelöst vom Inhalt, als abstrakte Form denken können, ist die Fuge nur einseitig, zu Anfang begrenzt, in ihrer ganzen Entwicklung aber vollständig frei. Letztere hängt nur ab von der, dem rhythmisch freigestalteten Thema innewohnenden Triebkraft. Daher kommt es, dass unter den Händen Bachs fast jede seiner Fugen einen eigenen Typ bildet, jede für sich eine typische Entwicklung zeigt, die aus einem Kern, dem Thema, hervorspriesst und von diesem in seinem Fortschreiten bedingt ist, ohne Vorherbestimmung, wie dies bei der auf zwei begrenzten Themen beruhenden Sonate der Fall ist. In der Fuge gebiert der Inhalt die Form und schafft sie sich jedesmal neu; in der Sonate erfasst die Form den Inhalt und verzehrt ihn, im Sinne antik klassischer Kunst. — Das Streben nach höchster Freiheit, wie es Bach

in der Handhabung der Fugenform im idealsten Sinne zeigt, war es, welches Beethoven in seiner höchsten Entwicklung dieser Form zutrieb und welches Wagner vor allem veranlasste, in gleichem Sinne, aus einem Thema heraus, seine gewaltigen polyphonen dramatischen Szenen zu schaffen. Dasselbe Prinzip — so durch Wagner neubegründet — ist es auch, welches unsere modernen Konzertformen geschaffen hat und für uns stilbildend geworden ist.

Friedrich E. Koch:

Wozu soviel über Bach, wie überhaupt über unsere Meister, und unsere Kunst schreiben und schwätzen? Hört Bach, versucht ihn zu verstehen, versucht von ihm zu lernen, werdet dabei sehr, sehr bescheiden, aber redet nicht soviel von seiner Grösse! — Er hat's nicht nötig!

Willy Rehberg:

Wenn man von der Kunst im allgemeinen und der Musik insbesondere wohl bis zu einem gewissen Grad sagen kann, dass sie eine „erlösende Kraft" besitzt, so ist das jedenfalls bei der Bachschen Musik am meisten zutreffend.

Erlösen kann die Kunst nicht; sie wirkt aber in hohem Grade reinigend, erhebend und verbessernd, wenn sie wirklich gesund ist und dies letztere ist wohl das bezeichnendste an der Musik des grossen Thomaskantors; sie ist die Kraft, die Wahrheit, die Gesundheit, das Leben. Kunst und Religion sind bei Bach aufs innigste verbunden und daher glaube ich, dass unsere Zeit, die an krankhaftem Pessimismus und ungesunder Weltanschauung leidet, und sich doch trotz allem — wie mein Freund Hilty sagt — nach „etwas besserem" sehnt, sich ganz besonders und geradezu instinktiv zu Bach hingezogen fühlt, denn in der Tat ist Bach der Mann nicht nur unserer Zeit, sondern ewiger Zeiten.

Emil Sauer:

Mir ist Sebastian Bach das Höchste. Für unsere Zeit bedeutet er eine Beschämung.

Conrad Ansorge:

Bach ist die Wahrheit in der Kunst, und die Wahrheit in der Kunst ist — nach Oscar Wilde — die Einheit eines Dinges und seines ureigenen Wesens, derart, dass das Äussere der Ausdruck des Inneren geworden ist, die Seele Fleisch, der Leib von dem Geiste durchdrungen.

Wilibald Nagel:

Bach ist von den älteren Tonsetzern der, dessen Kunst am lebendigsten in die der Gegenwart hinübergreift: das Schaffen der bedeutendsten Meister hat das seine in erheblichem Masse zur Voraussetzung. Trotz aller modernen Machtmittel jedoch, trotz des grösseren Formenreichtums unserer heutigen Musik hat Bachs Kunst im Bewusstsein des deutschen Volkes mehr und mehr an Geltung gewonnen, wenn auch die noch längst nicht erreicht, die ihr gebührt. Die Erscheinung lässt sich nicht mit der Vorliebe einzelner musikalischer Machthaber für ihn erklären, man muss vielmehr ihre Begründung in der Vollendung seiner Musik sehen, in ihrem poetischen und persönlichen Gehalte, der Phantasie und Gedankenwelt vollauf beschäftigt und jenen wunderbaren sittlichen Kern birgt, mit dem jeder denkende und empfindende Mensch sich abzufinden hat. In der gewaltigen ethischen Kraft Bachs erkennen wir ein Urelement unserer Volksart; als deutsch empfinden wir die edle Strenge seiner menschlichen und künstlerischen Eigenart; als deutsch seinen herrlichen Gedankenflug, die pathetisch-grosse oder innig-zarte, schalkhaft-liebenswürdige, köstlich-frische oder derb-humoristische Weise seiner Tonsprache; als deutsch die Stetigkeit und Treue, mit der er sein Lebenswerk verfolgte und ausbaute. Was er auch von Italien und Frankreich gelernt hat, er hat es in den Dienst des deutschen Idealismus gestellt. Wie nach ihm Beethoven hat er in seinem Schaffen das Typische mit dem Individuellen zu verschmelzen gewusst, hat er in der Hauptsache die tonsetzerische Freiheit den Gesetzen der Schule nicht geopfert und den Kontrapunkt gezwungen, seinem künstlerischen Willen zu dienen. Die Zeitentwicklung hat uns aus dem Individualismus des 18. Jahrhunderts zum Sozialismus der Gegenwart geführt; wir sind alle mehr oder weniger sentimentalische Figuren im Sinne Schillers geworden; darum wohl empfinden wir die gewaltige Stärke Bachs besonders, und aus dieser Sehnsucht nach individueller Freiheit wächst er uns wie Beethoven mehr und mehr ans Herz.

Felix Weingartner:

Als Kind hörte ich die Johannespassion. Der Eindruck war ein mächtiger, so unbestimmt er wohl auch war, und der Name Bach verband sich seit dieser Zeit für mich mit der Vorstellung von etwas Ehrwürdigem und Grossem. So war ich freudig überrascht, als mir eines schönen Tages mein Lehrer sagte: „Morgen fangen wir mit den zweistimmigen Inventionen von Bach an.“ Dass ich Bach und Beethoven immer am liebsten spielte, rechnete er mir hoch an. So nahe mir später in meiner praktischen Tätigkeit Beethoven trat, so ferne musste mir leider Bach bleiben, da mir

grosse Chöre fast nie zur Verfügung standen. Ich war auf ein gelegentliches Hören und ein natürlich nicht im entferntesten erschöpfendes Lesen seiner Werke angewiesen. Zur Zeit der glühendsten Tristan-Extase war ich wohl geneigt, den bekannten Ausspruch Wagners von der Allongeperücke, aus der zuweilen Bachs edles Antlitz hervorschaue, so auszulegen, dass diese Allongeperücke reichlich gross gewesen sei, während mir später die bessere Einsicht kam, dass von seinen zahllosen Werken verhältnismässig nur wenig veralten könne, ja, die Ahnung aufdämmerte, dass der Wert so manches dieser Werke vielleicht überhaupt noch nicht richtig geschätzt, dessen spätere Wirkung somit garnicht zu berechnen sei. Jedenfalls glaube ich, dass Bach vielmehr Zukunft wie Vergangenheit hat. — Besonders merkwürdig war mir immer folgender Vergleich mit Beethoven. In der überaus herrlichen Missa solemnis erscheint mir als der relativ schwächste Teil das Credo, das in Bachs h-moll Messe hingegen der stärkste ist. Hier der überzeugte, felsenfeste Glaube, dort ein edles religiöses Empfinden, das sich aber mit dem liturgischen Credo nicht mehr im Einklang befindet. — Und das „Incarnatus"! — Bei Beethoven eines jener anmutigen Bilder, das Mariä Empfängnis von der Taube darstellt, bei Bach das Leid der ganzen Menschheit, das der Erlöser auf sich genommen hat. — „Et sepultus est" — wer das erdichtete, wird nie „sepultus" sein!

Arthur Seidl:

Sebastian — nomen et omen! Ich glaube, nur Wenige sind der Bedeutung dieses bedeutsamen Vornamens schon ernstlich nachgegangen; jedenfalls pflegen wir nicht an dessen Sinn und Herkunft zu denken, wenn wir ihn im Munde führen — nur in Richard Wagners bekanntem Wort von dem „unbegreiflich hohen Sebastian" scheint es mit anzuklingen. „Sebastian" führt sich nämlich zweifellos zurück auf das griechische *σέβας* — das ist Staunen, Bewunderung, Ehrfurcht, Verehrung; und *σεβαστεῖον* hiess ein Ort der Anbetung, solcher zum Kult erhobenen Verehrung, z. B. der Tempel des Augustus. Dieses guten Ursprunges wollen wir doch stets recht eingedenk sein und uns also beim Aussprechen immerdar auch lebendig erinnern, dass demnach „Sebastian" so viel besagt als: Verehrungswürdiger, Bewundernswerter und Angebeteter! Was ist nun aber vollends der Inhalt dieser unsrer Verehrung? Kurz gesagt: die Erkenntnis, dass jede einzelne Linie seiner imitatorisch-polyphonen Gewebe für sich beseelter Ausdruck, Melos einer tiefen Empfindung und reichen Gemütsbewegung — nicht nur eben Figur und Zeichnung ist. Wer den Bachschen Choral noch immer lediglich als „figurierten" empfindet und

in Bachs vielgestaltigen Instrumental-Gebilden nur erst das gelehrte Tonspiel sieht, dem ist Bach ein Geheimnis, mit sieben Siegeln verschlossen, geblieben, und mag er mit seiner Ehrfurcht vor dem grossen B-A-C-H auch noch so gerne spazieren gehen.

Richard Dehmel:

Es steigt ein Geist vom Gnadenstuhl,
tief unten raucht der Sündenpfuhl,
und brodelt's noch so lavaheiss,
von oben naht's wie klares Eis,
taucht strahlend in den Höllenschlund,
bis der erstarrt zum Himmelsgrund,
nun steigt auf Stufen von Kristall
der Geist zurück ins blaue All,
nun spiegelt sich im Sündenpfuhl
wie lauter Licht sein Gnadenstuhl.

Émile Jaques-Dalcroze:

Was mir Sebastian Bach ist und was er für unsere Zeit bedeutet? Das ist viel in einem Atem gefragt und vor allem zweierlei. Die erste Frage richtet sich schlechtweg an ein Individuum, es kann leicht Red' und Antwort stehen; die Antwort auf die zweite Frage ist aber nichts weniger als eine Kritik aller musikalischen und musikalisch-pädagogischen Leistungen und Bestrebungen unserer Zeit. Das ist zuviel verlangt! Sie dürfen es daher nicht übel nehmen, wenn die folgenden Zeilen lediglich die erste Frage betreffen — finden Sie darin die zweite in der Hauptsache mitbeantwortet, desto besser.

Mir ist Bach der einzige Klassiker, den ich zu jeder Jahreszeit, in jedem Augenblick, bei jeder Gelegenheit, bei Tag und Nacht — dies alles sowohl buchstäblich als figürlich verstanden — spielen kann, ohne je seiner überdrüssig zu werden, selbst wenn ich das betreffende Werk bereits gründlich kenne. Seine Musik entspricht meinem Bedürfnis nach Leben und Bewegung und meiner Vorliebe für wechselnde Rhythmen — ist doch der Wechsel im Rhythmus der Lebenspuls. Die rhythmische Monotonie (Monorhythmie) Haydns, Mozarts (und selbst Händels) beeinträchtigen die Schönheit ihrer Werke nur dann nicht, wenn sich der Hörer oder Leser in einer Verfassung des Geistes und Gemütes befindet, die derjenigen nahekommt, in welcher diese Meister ihr Werk schufen. Ist man — Pardon! — bin ich dagegen in anderer Stimmung, so bleibt mir das Werk fremd, es berührt keine Saite meines Innern, es lässt mich kalt, als ob es

sich gar nicht um Leiden und Freuden eines Menschen handelte, die ich mitempfinden kann, sondern um etwas Konstruiertes, Lebloses, Gestocktes, Gemachtes.

Ich glaube, dass nur der Kontrapunkt imstande ist, jenen rhythmischen Wechsel hervorzubringen, der Leben — den Werken Bachs jahrhundertelanges Leben — verleiht. Von Mozart werden nur einzelne Meisterwerke solche Zeiten überdauern, in denen die Polyphonie fast ununterbrochen herrscht. Dasselbe gilt für Händel und Mendelssohn. Dass die Lieder Beethovens nicht bestimmt sind, kommenden Generationen als künstlerische Offenbarungen zu gelten, scheint mir ebenso sicher wie das Verschwinden seiner Werke erster und selbst zweiter Epoche. Die Polyphonie Bachs ist die Quelle seiner unerschöpflich wunderbaren Harmonie, die in ihrer Kühnheit über die Wagnisse der kühnsten zeitgenössischen Musiker hinausgeht. Seine Polyphonie ist's, die seine Werke unsterblich macht.

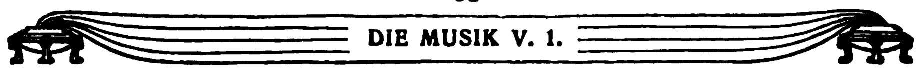
Ich liebe Bach auch aus vielen anderen Gründen — fürchten Sie nicht, dass ich sie alle aufzähle. Aber einen kann ich nicht verschweigen: in seinen Werken gelten alle jene Dinge als Schönheiten, die die Pedanten unserer zeitgenössischen Kritik an den Kompositionen unserer jüngsten Neuerer als ästhetisch unzulässig verdammen. Die revolutionärsten Bestrebungen werden durch das von den Perücken auf Bachs Werke gepflanzte Banner des Klassizismus gedeckt. (Die Perücken vor hundert Jahren waren konsequenter, sie hielten nicht viel von Bach.) Es muss doch für Max Reger einen grossen Trost bilden, sich (und anderen) sagen zu können, dass er, „der Dissonanzen-Erfinder“, noch keinen Akkord geschrieben hat, der nicht schon in Bach zu finden ist.

In einer Beziehung ist Bach allerdings lebhaft zu beklagen und ich tue es aus vollem Herzen. Von niemandem wird er gründlicher missachtet, als von seinen eigentlichen Nachfolgern und berufsmässigen Bewunderern, den Professoren des Kontrapunkts. Verdammen und rügen sie nicht alle Tage und an allen Orten in den Arbeiten ihrer Schüler Dinge, von denen sie genau wissen, dass sie in ihrem angeblich so vergötterten Meister mehr als einmal zu finden sind? Wenn bei jeder derartigen Verläugnung des Meisters ein Hahn krähte — welches permanente Kikiriki! Ach, es bleibt ewig wahr: der Herr schütze jeden vor seinen Freunden!

Ich schliesse, sonst wiederholen Sie und Ihre Leser diesen Ausruf.

Georg Schumann:

Über Bach und seine Werke heute noch Worte des Lobes sagen zu wollen müsste jedem Musiker fast überflüssig erscheinen. Wenn aber die Gelegenheit gegeben ist, zu einem grösseren Teile der musikalischen Welt sprechen



zu können, so ist es in bezeichnender Weise selbst heute — 200 Jahre nach dem Erscheinen der ersten Kompositionen Bachs — noch lohnend, die Werke dieses überragenden Geistes zu preisen. Es ist merkwürdig genug, dass dieser Bach nicht wie ein reissender Strom nach dem Wiedererscheinen seiner Matthäus-Passion alles mit sich fortgerissen hat, dass noch heute so viele Werke der Wiedererweckung harren.

Die Bewegung, die nun seit Mendelssohns grosser Tat der ersten Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch die Berliner Singakademie im Gange ist und die in den letzten Jahren wieder von neuem kräftig eingesetzt hat, ist im Grunde genommen doch nur über wenig Werke hinausgekommen.

Man sehe sich unsre Konzert-Programme an: Matthäus-Passion, h-moll Messe — vier bis fünf Kantaten, die D-dur-Suite für Orchester, eine Violinsonate (in A-dur), einige Orgelfugen — bekannter in den Übertragungen für Klavier als im Original — das Wohltemperierte Klavier und einige andere Klavierstücke. Was bedeutet dies gegenüber dem unglaublichen Reichtum der vorhandenen Werke!

Die Johannis-Passion lehnt man gerne ab (und namentlich diejenigen, die sie nicht kennen), weil sie die Matthäus-Passion für schöner halten müssen. Wo findet man eine A-dur Messe, eine F-dur Messe, eine Motette, selbst „Jesus, meine Freude" oder „Singet dem Herrn" — Werke der höchsten musikalischen Inspiration und Wirkung, wo von den 200 Kantaten mehr als nur einige der allerbekanntesten, wo ein Bachsches Klavierkonzert auf dem Konzertzettel? Wo hört man eine Sonate für Violine oder Cello allein? Ja wer spielt heute ein Präludium und eine Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier öffentlich?

Wie weit ist unser Publikum davon entfernt, die Grösse einer c-moll Passacaglia oder eine der grossen Orgelfugen in ihrer Bedeutung zu erfassen!

Wie viele Städte gibt es in unserm lieben musikalischen Vaterlande, wo noch keine Kantate erklungen ist, wo selbst Werke wie die h-moll Messe oder das Weihnachts-Oratorium nie gehört sind!

Wie ungeheuer gross müsste die Einwirkung auf unser Publikum sein, wenn es gelänge, ihm die Werke Bachs näher zu bringen, wenn es möglich würde, das Leben, den Ernst und die alle Tage moderner werdende klare Sprache dieses Riesengeistes dem Volke verständlich zu machen!

Allerdings, ob seine Sprache ganz populär werden kann? Ausser dem ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers mit freundlicher Hilfe der „schönen" Melodie von Gounod ist dies noch nicht gelungen. Woran liegt die Schuld? „Was ist die Ursach' aller dieser Plagen?" Den grössten Vorwurf der Vernachlässigung Bachscher Werke trifft in erster Linie unsere Kirchenbehörden. Warum führt man die Werke des

grössten protestantischen Kirchenkomponisten aller Völker und aller Zeiten nicht in den Gottesdienst ein?

Warum ist man nicht bestrebt, durch die Vorführung von Kantaten oder Bruchstücken derselben unserem Gottesdienst eine Weihe zu geben, wie sie sich mit aller Gewalt keine Nation und keine andere Kirche verschaffen kann?

Warum singt man anstatt dieser Schätze langweilige, gefühlvolle, oder besser gefühllose und abgeschmackte Musikstücke von „Komponisten aller Zeiten“?

Es ist im höchsten Grade beklagenswert, dass gerade an dieser Stelle das höchste Gut, das jemals für die Kirche mit geschrieben wurde, verleugnet wird. Und warum?

Ich will es mir versagen diese Frage hier zu beantworten; den Nachweis zu führen, dass es möglich ist, einen Teil der Bachschen Kirchenmusik ihrer wahren Bestimmung zuzuführen, würde sehr leicht sein, und ich stelle mich dazu gern zur Verfügung.

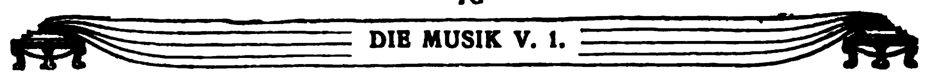
Die ganze Welt müsste uns beneiden, wenn wir diesen herrlichen Schatz unseren Gottesdiensten zuführen würden.

Der Kirchgänger würden nicht weniger werden, die Erbauung gewiss nicht geringer. Erst dann erweisen wir uns dieser herrlichen Gaben eines unserer grössten Geister würdig, nicht eher verstehen wir sie.

Wie sehr aber das Verständnis für die Werke Bachs noch darniederliegt, beweisen andere Tatsachen. Eine Versündigung an dem Geiste Bachs ist es, die Instrumentation seiner Werke willkürlich umzugestalten und durch Hinzufügung moderner Instrumente zu ändern. Es ist unerfindlich, wie ein Werk wie die von Bach ganz besonders herrlich instrumentierte Trauerode einer Umgiessung in modernere oder andere Klangfarben bedarf. Man betrachte doch einmal, welche Abwechslung die Original-Instrumentation in sich birgt und man beachte die abwechslungsreiche und teilweise geradezu ideale Instrumentation des Weihnachts-Oratoriums.

Ist es nicht richtiger, unser Ohr zu dieser Instrumentation zu erziehen und damit ihre ganze Naivetät zu erhalten, als diese aufgeben, nur um die Werke für unsere „modernen“ Ohren zurecht zu stutzen? Das letztere ist absolut kein Kunststück und keine Tat, aber bei gutem Willen und einiger Einsicht ist es auch verhältnismässig leicht, mit unseren Instrumenten die Original-Instrumentation zu erreichen. Man wende nicht ein, dass dies für viele unmöglich sei. Ich muss es mir an dieser Stelle versagen näher darauf einzugehen, doch der Hilfsmittel gibt es viele um originalgetreu zu bleiben, wenn nur der Wunsch dafür vorhanden ist.

Man sollte aus Pietät gegen den Meister dieser Werke überall bestrebt sein, die Originalgestalt der Partituren den Hörern vorzuführen.



Und da Bach ausserordentlich sorgfältig und sogar sehr schön instrumentierte — viel schöner als es seine Verbesserer machen — liegt gar keine Veranlassung vor, zu einer Bearbeitung zu greifen.

Es ist betrübend, dass sich mit den Namen Bach und Händel der Begriff „Bearbeitung" so eng verbunden hat.

Die Franzsche Bearbeitung der Matthäus-Passion ist ebenso zu verwerfen, wie jede andere. Besonders heute, wo jeder grössere Konzertsaal eine Orgel hat, liegt gar keine Veranlassung vor, zu obiger Bearbeitung zu greifen. Wozu den Schlusschor der Matthäus-Passion mit Franzschen Posaunen aufführen? Ist dieser erhabene Chor nicht voll Trauer genug auch ohne diese Posaunen? Bach kannte auch Posaunen und hat sie in seinen Kantaten oft angewandt, in der Matthäus-Passion führte er sie aus inneren Gründen eben nicht ein.

Man führe Bachsche Werke in ihrer Originalgestalt auf und greife in die Schatzkammer, wo sich noch ungeahnte Werte befinden, dann wird man sich ein Verdienst an der musikalischen, ja sittlichen Entwicklung unsres Volkes erwerben und dem grössten Meister aller Zeiten den Tribut des Dankes zollen, den wir ihm noch alle schuldig sind.

Mehr Bach aufführen bedeutet nur in der Musik vorwärtsschreiten. Er ist trotz seines Alters doch noch einer unserer modernsten Musiker.

Waldemar von Baussnern:

Ohne Bach gibt es für uns keine Gesundheit, keine Entwicklung. Und gerade heute haben wir's alle, Musiker und Musikgeniessende, verdammt notwendig, mit allen Kräften die Gedankenwelt dieses Giganten mitzuleben, wenn wir uns einen freien Weg retten wollen aus dem heillosen Gestrüpp von übersteigertem Raffinement. In diesem Gestrüpp hat sich schon mancher wund gerissen und abgearbeitet; wer von denen die Sehnsucht hat, ins Freie zu kommen, der sehe zu, dass er den Weg zu Bach finde.

In meinem Verhältnis zu Bach stehe ich wie ein Kind, das seinen Vater liebt und inbrünstig verehrt, von dem es strenge Lebensweisung, aber auch namenlose Freuden empfängt.

Max Schillings:

Als Lehrling bestaunte ich Bach als formalistischen Lehrmeister; je älter ich als selbständiger Geselle wurde, um so mehr verwandelte sich dieses Staunen in bewundernde und dankbare Liebe zu dem grossen Dichter und Seher, der alle Stilarten der Musik vorausgeahnt zu haben scheint. Seine Werke sind mir der Inbegriff einer Kette von Wundern, in denen ja nach

theologischer Definition sich jedesmal ein neuer Schöpfungsakt des Gottes vollzieht, ein Evangelium, durch das Arme und Bedrückte so gut wie Reichste und Mächtigste selig werden können. Mag man dieses Evangelium dogmatisch oder individuell deuten, sein erhebender und läuternder Gehalt muss aus jeder Interpretation hervorleuchten. — In unserem „reizsamen“ Zeitalter sollte keiner unterlassen, aus dem Gesundbrunnen Bach zu trinken, der der Stärkung für Herz und Hirn bedarf.

Willy Burmester:

Ihre Idee, unserm grossen Altmeister Bach ein besonderes Heft Ihrer geschätzten Musikzeitschrift zu widmen, ist ausgezeichnet, denn zur Beschämung der „grossen Masse“ muss man gestehen, dass Meister Bach noch immer einer Anzahl tatkräftiger Pioniere bedarf, um „populär“ zu werden. Gebe ein gütiges Schicksal, dass Ihr Bach-Heft von vielen Tausenden gelesen werde, damit das Verständnis für den grössten Tonmeister, der je gelebt, eine Stärkung erfahre. Mit Vergnügen bin ich bereit, diesen kleinen Beitrag zu Ihrem Heft zu liefern, nur fürchte ich, dass meiner Feder versagt sein wird, alles das auszudrücken, was mein Herz bei dem Namen Bach bewegt. — Stets habe ich für unverzeihlich gehalten, grosse Menschen miteinander zu vergleichen, ihre Fähigkeiten gegeneinander abzuwägen. Wirkliche Grösse ist individuell, ein Grosser muss seine eigene Grösse haben, verschieden von der des anderen. Wenn ich mich nun doch wie oben ausdrücke: „Der grösste Tonmeister, der je gelebt,“ — so sind diese Worte nicht leichtfertig gesprochen, sondern der Ausdruck meiner innersten Überzeugung. Ich stelle Bach über jeden unserer Musik-Geistesheroen. Alle Eigenschaften, deren einzelne seine Nachfolger zu Grössen stempelt, sind in ihm vereint: Gewaltigkeit des Baues, Reinheit der Empfindung, Quell ewiger Schönheit — von der edlen Form der Antike hinauf zur freiesten, modernsten Entwicklung seines Tonmeeres — das ist Bach! Noch mehr erhöht ihn, dass er kein Nehmender war, aber für alle Nachfolger ein Gebender mit vollen Händen. Für den reproduzierenden Künstler ist er der kraftvolle Felsen, an dem alle schale Virtuosität scheitert. Auch ich befand mich einst auf falscher Bahn und danke meinem grossen Bach eine gründliche Wäsche meines Inneren. Das Bach-Thema ist so unerschöpflich wie die Musik dieses Gottbegnadeten, und darum begnüge ich mich mit dem, was ich hier gesagt.

Hans Pfitzner:

Um ein höchstes Herrschertum in Genieland endgültig zu legitimieren, spielen eine Handvoll Jahrhunderte keine Rolle; ein hundert Jahre alter Ruhm

kann noch auf immer verblassen, ein hundert Jahre verschollener Name kann wieder auftauchen, um nicht mehr zu verschwinden.

Über wie manche „Klassiker" herrschen noch erbitterte Gegensätze in den Meinungen, die der Entscheidung durch die Zeit harren, diesen sichersten Kritiker, weil er langsam kritisiert; wo dieser noch nicht sein letztes Wort gesprochen hat, könnte es einen reizen, etwas zu äussern, obwohl das gescheiteste, was man sagen kann, doch nur Glossen, Prophezeiungen sein können, da das Durchdringen der Wahrheit in der Welt ein geheimnisvoller Prozess ist, durch kein Reden, Schreiben, ja selbst keine Taten beeinflussbar.

Aber bei Bach ist nichts mehr zu sagen; hier hat die Zeit ein für allemal ihr Machtwort gesprochen, die Wahrheit hat sich „erfüllt". Er ist etwas Feststehendes, Gegebenes, an dem man nur noch die Zeiten messen kann, nicht umgekehrt.

Ich möchte also das, was ich hier zu sagen aufgefordert bin, in die Form eines frommen Wunsches für unsere Zeitperiode kleiden, das aussprechen, was gerade jetzt von ihm zu lernen uns notwendig wäre; das ist: dass unsere Generation mit ihrem widerlichen Zuge nach Internationalität, mit den Phrasen vom „allgemein menschlichen Genie" sich erinnere, dass das grosse Weltgenie Bach das Urbild eines Deutschen war.

Gibt es ein erschütternderes und lehrreicheres Beispiel von Fernwirkung des Geistes bei an-die-Scholle-Gebundensein der leiblichen Persönlichkeit? Aber kann die letzte Spitze des kleinsten Blättchens entstehen, ohne dass die Wurzel dabei beteiligt wäre?

Naiv zu glauben!

Bernhard Irrgang:

Johann Sebastian Bach! Mit welcher Ehrfurcht hörte ich schon als Kind in meinem Elternhause von diesem Grössten unter den Grossen in der Musik sprechen! „Sieh in Bach dein grösstes Vorbild," diese Worte meines Vaters, die er mir beim Orgelunterricht oft zurief, liessen mich schon damals die Bedeutung dieses Kunstheroen spüren. Und in welch glücklicher Zeit leben wir jetzt! Wie heut auf dem Gebiet des Dramas der Ruf laut wird: Mehr Schiller!, so ertönt es in unserer Kunst allenthalben: Mehr Bach! Bach wird nicht das Gemeingut der musikalischen oberen Zehntausend bleiben, das Verständnis für ihn ist bereits in weitere Kreise gedrungen. Ich kann dies aus eigenster Erfahrung bestätigen, nachdem ich es mir fast 10 Jahre lang zu meiner vornehmsten Pflicht gemacht habe, in meinen allwöchentlichen Orgelkonzerten Bach dem grossen Publikum näher zu bringen. Wie Bach selbst auf einfache Leute, schlichte Arbeiter

wirkt, beweisen mir häufige Briefe nach diesen Veranstaltungen. So schreibt mir ein Arbeiter, nachdem er 150mal diese Konzerte besucht, unter dem 26. Januar 1905 u. a. folgendes:

„Am besten gefällt mir Bach, die Präludien gefallen mir nicht, dafür die Fugen desto mehr. Von diesen Sachen gefällt mir die Phantasie und Fuge in g-moll am besten, ich halte dieses so recht für mich gemacht. Von den unzähligen Kantaten gefällt mir am besten das Duett aus der Kantate: ‚Jesu, der du meine Seele', wo es nach einem herrlichen Vorspiel geht: Wir eilen mit usw. Das ist was aus dem FF. Bach scheint, sonst sehr ernst, manchesmal aus dem Häuschen geraten zu sein; wem dieses nicht gefällt, dem ist nicht zu helfen."

Diese Äusserungen eines einfachen Arbeiters zeugen von einer innigen Hingabe, und es ist gewiss, dass Bach auch hier Freude, Genuss und eine Erhebung, ja zweifellos eine Veredlung sowohl für das musikalische Empfinden wie auch für die Herzensbildung zu wecken imstande ist.

Ceterum censeo: Mehr Bach!

Siegmund von Hausegger:

Bach hat nicht nur der kaum erst erwachten Tonkunst die Bahn ihrer Entwicklung gewiesen, er scheint mir auch heute noch, und heute, wo wir seine volle Grösse überblicken, mehr als je ein Führer in die Zukunft zu sein. „Rückkehr zu Bach" heisst ein in den letzten Jahren viel gebrauchtes Schlagwort. In der Tat kann eine solche dem modernen Schaffen neues Leben bringen. Aber mit dem rein musikantischen sich Beschränken auf die Nachahmung Bachscher Formen wird es hierbei nicht getan sein. Statt lebendigen Geist zu wecken, würde man ein Totengerippe ausgraben; statt Bachs Vermächtnis, die Befreitheit der Musik von starrer Dogmatik, treu zu bewahren, würde man in die Sackgasse eines verknöcherten Formalismus geraten. Das Entscheidende wird sein, ob in uns ein ähnlich tiefes und lauteres Innenleben, eine ähnliche Inbrunst der Überzeugung, eine ähnliche Wahrheit der Empfindung zur Gestaltung drängt, wie in Bachs Genius. Freilich, an Stelle des naiven religiösen Glaubens, des stärksten Impulses Bachscher Kunst, wird in unserm Zeitalter die Kraft einer individuellen Weltanschauung treten müssen. Auf solchem Boden wird eine Rückkehr zu Bach fruchtbringend werden können; sein gewaltiger, gesunder Lebensatem wird die Stickluft hypernervösen und unwahren Empfindens, wie es als Symptom unserer Kultur hier und da zu beobachten ist, hinwegwehen, und wir werden einer neuen, von allem kleinlichen Experimentieren und Künsteln freien Zukunft entgegengehen.

Alexandre Petschnikoff:

„Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären."

Das ist Bach! — um ihn zu ergründen ist ein Menschenleben zu wenig, das fühlen auch die, die so gern unsere grossen Toten angreifen. Die Zeit und verschiedene Richtungen können ihm jedoch nicht ein Atomchen von seiner Grösse nehmen. Er birgt so viel Schätze in sich, dass jeder, der die Kraft besitzt, sich wenigstens ein Kleinod bei ihm holen kann. Die Auserwählten, die dem Konzertpublikum diesen Genius näherbringen, vermehren sich, und bald wird keiner mehr glauben, dass Bach schwer zu verstehen sei. Auch dem Volke im weiteren Sinn tritt er unmittelbar und veredelnd nahe durch seine Kirchenmusik, die so überzeugend religiös ist. Wie quillt seine Kunst aus einem Herzen, das so kindlich rein ist, — aus dem unerschöpfliche Güte und Menschenfreundlichkeit fliesst und der grosse Geist sich herabneigt zu einfachster wahrhaftigster Menschlichkeit. Und wie kann man sagen, seine Form sei starr! Gab es je etwas sehnsuchtsvolleres, fast könnte man sagen schwärmerisch-leidenschaftliches wie seine langsamen Sätze? Er fühlte warm und mit hingebender Glut der Seele. Wie wollten wir das starr und akademisch auffassen? Trotz seines Klassizismus ist er der Modernste. Seine natürlichen Harmonieen wurden von keinem Modernen übertroffen, nur klingen sie dort oft gequält und gesucht, hier fliessen sie frei und natürlich.

Max Reger:

Seb. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fusst jeder **wahre** Fortschritt!

Was Seb. Bach für unsere Zeit bedeutet — pardon — bedeuten **sollte**?

Ein gar kräftigliches, nie versiegendes Heilmittel nicht nur für alle jene Komponisten und Musiker, die an „missverstandenem Wagner" erkrankt sind, sondern für alle jene „Zeitgenossen", die an Rückenmarksschwindsucht jeder Art leiden. „Bachisch" sein heisst: urgermanisch, unbeugsam sein.

Dass Bach so lange verkannt sein konnte, ist die grösste Blamage für die „kritische Weisheit" des 18. und 19. Jahrhunderts.

O. G. Sonneck:

Verschiedene dringende Arbeiten machen es mir unmöglich, in der Eile über den Bach der Bache und sämtlicher Neben-Bäche etwas „Persön-

liches", „Intimes" und dabei Vernünftiges zu schreiben. Ich unterzeichne daher ungesehen alles, was Ihnen an unparteiischer, ehrlicher und ehrfurchtsvoller Begeisterung über ihn zufliesst.

Dass unsere Zeit sich gerade Joh. Seb. Bach zuwendet, ist begreiflich. Wir haben uns in philiströsem Symbolismus, in gekräuselter, parfümierter und wattierter Musik so gründlich versteuert, dass wir nach dem Gesetz des stilistischen Pendulums einen Rettungsanker benötigen. Eben den suchen wir Musiker, und vielleicht auch schon das Publikum, in den klaren Tiefen dieses Baches. Nur soll man aus dem Bach-Kultus keine Mode machen zu Ungunsten anderer, die zwar nicht so unerreichbar gross waren, aber ihm auf gewissen Gebieten mindestens nahe kamen.

Ein gütiges Geschick wolle uns ganz besonders davor bewahren, dass die Komponisten à la Bach zu schreiben beginnen. Eine Bachsche Fuge, die nicht von Bach ist, hört sich fast so entsetzlich an wie eine Wagnersche Oper, die nicht von Wagner ist.

Zum Schlusse die Mahnung: Bach zur Erquickung, nicht zur Speise! Die Meister soll man geniessen, nicht verdauen.

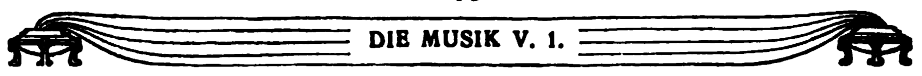
Ich hoffe, dass den philiströsen Mezzoforte-Stechschritt-Monstre-Aufführungen Bachs bald der Garaus gemacht wird zugunsten eines historisch, d. h. stilistisch, allein seligmachenden Vortrages, der zugleich Bach als Farbenkünstler wieder zu seinem Rechte verhelfen würde.

Albert Schweitzer:

Was mir Bach ist? Ein Tröster. Er gibt mir den Glauben, dass in der Kunst wie im Leben das wahrhaft Wahre nicht ignoriert und nicht unterdrückt werden kann, auch keiner Menschenhilfe bedarf, sondern sich durch seine eigene Kraft durchsetzt, wenn seine Zeit gekommen. Dieses Glaubens bedürfen wir, um zu leben. Er hatte ihn. So schuf er in kleinen engen Verhältnissen, ohne zu ermüden und zu verzagen, ohne die Welt zu rufen, dass sie von seinen Werken Kenntnis nähme, ohne etwas zu tun, sie der Zukunft zu erhalten, einzig bemüht, das Wahre zu schaffen.

Darum sind seine Werke so gross, und er so gross als seine Werke. Sie predigen uns: stille sein, gesammelt sein.

Und dass der Mensch Bach ein Geheimnis bleibt, dass wir ausser seiner Musik nichts von seinem Denken und Fühlen wissen, dass er durch keine Gelehrten- und Psychologenneugierde entweiht werden kann, ist so schön. Was er war und erlebt hat, steht nur in den Tönen. Es ist das Erleben aller derer, die wahrhaft leben: Lebensfreude und Todessehnsucht, unvermittelt eins in einem reinen Willen. Die, welche ihn verstehen, wissen nicht, ob es seine Realistik oder seine Mystik ist, die sie so ergreift.



Es liegt etwas so unendlich Lebendiges und unendlich Abgeklärtes in seiner Stimmführung. Das ist keine Technik mehr, sondern Weltanschauung, ein Bild des Seins. Jede einzelne Stimme ein Wille, eine Persönlichkeit, alle frei, in Freiheit sich begegnend, sich meidend, sich hassend, sich liebend, sich helfend und zusammen etwas einheitlich Lebendiges, das so ist, weil es so ist.

Eine Partitur Bachs ist eine Manifestation jener Urmacht, die sich in den unendlichen ineinanderkreisenden Welten offenbart. Man erbebt vor der Urmacht des Denkens bei ihm mehr, als bei Kant und Hegel.

Seine Musik ist ein Phänomen des Unbegreiflich-Realen, wie die Welt überhaupt. Nicht sucht er zum Inhalt die Form, sondern beides entsteht zusammen. Er schafft als Schöpfer. Jede Fuge ist eine Welt. Seine Werke sind Wahrheit.

Um ihn zu verstehen, bedarf es keiner Bildung und keines Wissens, sondern nur des unverbildeten Sinnes für das Wahre; und wer von ihm ergriffen ist, kann in der Kunst nur noch das Wahre verstehen. Er wird hart und ungerecht gegen das, was nur schön ist, worin keine Kraft und Sammlung, kein grosses Denken lebt. Aber was in der Kunst aller Zeiten wahr und gross ist, lehrt er uns mit Intensität und Leidenschaft erfassen.

Das ist das gewalttätig Ungerechte dieser einzig grossen Geister, dass sie erbarmungslos, ohne es zu ahnen, das Kleine und mittelmässig Gute zertrümmern und nur das Grosse bestehen lassen. Aber das ist die Gerechtigkeit des Lebens, des erbarmungslos wahren Lebens.

Ludwig Hess:

Bach füllt einen grossen Teil meines Seelenlebens aus. Ich liebe ihn. Was heisst für mich, ihn lieben? Allezeit bestrebt zu sein, ihn echt zu interpretieren.

Ich bin fest überzeugt, dass Bach auch für unsere Zeit noch das grösste musikalische Vorbild ist; dagegen erscheint mir Beethoven, namentlich in seinem späteren Schaffen, der Vater aller modernen künstlerischen Ideen und Probleme zu sein. — Welchen gewaltigen Einfluss Bach auf das ganze Musikleben unsrer Zeit bereits ausgeübt hat, lehrt beispielsweise ein Blick auf die Programme unsrer besseren Chorvereine; da sind jetzt manche noch vor 10 Jahren arg beliebte Namen, besonders eine gewisse Gruppe Romantiker (oder gar deren Epigonen!), vor dem Grossen und Gewaltigen fast verschwunden.

Alfred Sittard:

Bach und Fuge — zwei untrennbare Begriffe! Wie Beethoven und Wagner in ihrer ureigensten Form der Sonate bzw. Symphonie und

des Musikdramas Grösstes geschaffen haben, so findet Bach seinen ganz individuellen Ausdruck in der Fuge. Durch sie ist sie als Kunstgattung erschöpft und gleicherzeit zur höchsten nicht wieder erreichten Blüte gelangt. Seine Fugen gleichen — so paradox es auf den ersten Blick klingen mag — formell abgerundeten Improvisationen. Am allerwenigsten sind sie das Produkt blosser Verstandestätigkeit, ein Trugschluss, den falscher Vortrag und die einseitige Weise, in der Epigonen Fugen setzen, noch immer verbreiten. Kraft, Leidenschaft, Schwung, Grösse, aber auch Stimmungsbilder intimster Art, edlen Schmerz, liebenswürdigen und kapriziösen Humor, kurzum, die ganze Skala der heute von der Tonkunst geforderten Imponderabilien, sie giesst Meister Johann Sebastian auch in seine Form, die Fuge.

Der Sinn für solche Ausdrucksfähigkeit der Fugen Bachs kann aber nur durch deren lebenswarmen Vortrag geweckt werden, d. h. durch die Loslösung von allem äusserlich Formalen, die allein die Summe der im Notenbild schlummernden Empfindungen zu wecken vermag. Wohl kaum durch Arrangements, Transskriptionen, mit Bezeichnungen überladene Ausgaben, gelehrte Abhandlungen oder dergleichen Versuche mehr, deren aller Wert schliesslich nur der einer Vorarbeit ist!

Auf vokalem und orchestralem Gebiet beginnt man sich dank der Renaissancebestrebung der Bachgesellschaft zu regen. Der Laie fängt bereits an, Ohr und Herz dem Meister williger zu öffnen, als es früher der Fall war. Möge die Bewegung auch dazu beitragen, die Lücken auszufüllen, die unsere heutigen Konzert-Programme in der so seltenen Berücksichtigung Bachscher Orgelwerke in ihrer Originalgestalt und in der mehr als stiefmütterlichen Zurücksetzung des „Wohltemperierten Klaviers" aufweisen!

Die Bachsche Fuge ist das Tor, das zur Erkenntnis des grossen, universellen und unerschöpflichen Bach führt. Darum in hoc signo vinces!

Tilly Koenen:

Dass Joh. Seb. Bach unter den Komponisten des strengen Stils der bedeutendste ist, wurde schon oft in Wort und Schrift behauptet; darum sei nur mit wenigen Worten gesagt, welchen Eindruck ich als Sängerin von den Bachschen Werken erhalten habe.

Seine Schöpfungen sind mir sehr lieb geworden, unermüdet habe ich daran gearbeitet und immer mit erhöhtem Interesse.

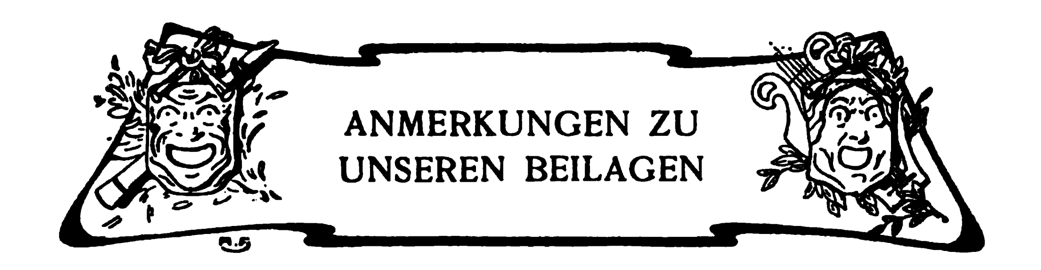
Ich lernte Bach als grossen Dramatiker kennen und bewunderte in anderen Werken seinen gesunden Humor. Der dramatische Bach ist mir jedoch lieber, und immer wieder freue ich mich auf die Passionszeit, denn

es ist mir ein unbeschreiblicher Genuss, mitwirken zu können in der Matthäus-, der Johannes-Passion oder h-moll Messe. Nie werde ich den überwältigenden Eindruck vergessen, den die h-moll Messe bei meiner erstmaligen Mitwirkung auf mich gemacht. Es war in Lüttich unter Leitung des Professors Radoux. Der Bachsche Stil wirkt so einfach und natürlich, verlangt aber von den Ausführenden ein hohes, technisches Können.

Wer einmal einen solchen Eindruck der Bachschen Musik empfängt, wie ich damals in Lüttich, der empfindet stets von neuem die Grösse Bachs.



SILHOUETTE VON CARL ZANDER



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Ehrung unseres Gross- und Altmeisters Johann Sebastian Bach, die sich dank des weitreichenden Zuspruchs so würdig gestaltet hat, vervollständigen wir durch eine Reihe von Beilagen, von denen 15 in diesem Heft veröffentlicht seien. Wir behalten uns vor, weitere Darstellungen Bachs den kommenden Heften anzuschliessen. Die diesmalige Serie eröffnet ein

Huldigungsblatt, das nicht vielen bekannt sein dürfte. Das Bild ist englischen Ursprungs und erschien bereits am 10. März 1782 in London. Sein Schöpfer heisst Augustin Carlini, der es auch verlegte. Den Stich nach dem Original führte F. Bartozzi aus. Mag auch die Weichheit der den Meister krönenden Gestalt und der an Rafael gemahnende Putto romanisches Empfinden ausdrücken und dem kraftvollen Germanentum des Gewaltigen wenig entsprechen: die schwungvolle und edle Architektur des Ganzen rechtfertigt vollauf die Wiedergabe.

Der reiche Kindersegen in dem weitverzweigten Geschlecht der Bache ist bekannt. Der Stammbaum der Familie — nach einer älteren Lithographie von Orell, Füssli & Co. in Zürich — veranschaulicht übersichtlich das von Veit Bach begründete Geschlecht. (Johann Sebastian finden wir unter No. 26, seine beiden bedeutendsten Söhne Friedemann und Philipp Emanuel unter No. 47 und 49.)

Das meist verbreitete Porträt Bachs haben wir dem Maler G. Haussmann zu verdanken. Auf ihn stützen sich die meisten der späteren, vielfach bedeutungslosen Bachbilder. Es freut uns, das Haussmannsche Porträt hier in der ganzen Ausführung: mit dem nach rechts gewendeten Kopf im Medaillon und dem darunter befindlichen Emblem (Canon triplex) nach einem Stich von F. G. Kütner, Leipzig 1774, vorlegen zu können; wir lassen darauf zum Vergleich

die allseitig bekannte Darstellung mit dem nach links gewendeten Haupte auf viereckigem Grunde — ebenfalls nach Haussmann — folgen. Ein vorzüglicher älterer Stich von L. Sichling war unsere Vorlage. Ganz auf Haussmann stützt sich die erste unserer drei modernen Darstellungen Bachs:

die Schabradierung von A. Müller-Paris, die nebst den Porträts Glucks, Beethovens und Wagners vom Inselverlag in Leipzig verlegt worden ist. Die viel weicher gestaltende Nadel des Radierers zeigt in diesem Kopf ein weit reicheres Leben, als es die kälteren und starren Stiche früherer Tage vermochten. Das hervorragende Blatt leitet uns zu zwei modernen Bildwerken hinüber, von denen

die Bach-Büste Karl Seffners wohl die allseitig befriedigendste genannt werden darf. Das in jedem Zuge meisterhafte Bildnis lässt den kraftvollen Ernst und die feierliche Gewalt des Heroen ohne Pathos zu uns sprechen.

Georg Kolbes Büste zeigt ein strengeres und gedankenvolleres Haupt in sehr breiter Behandlung, die auf feinere Ausarbeitung weniger Wert legt, aber dadurch das Majestätische des lockenumwallten Kopfes, der aus dem Schaft gleichsam herauswächst, wirksam und markig hervorhebt.

Bach in seinem Wirkungskreis wäre die nächste Darstellung zu betiteln, die einst in A. H. Paynes Leipziger Universum erschien und heute wohl als verschollen gelten kann. Das Blatt zeigt uns unterhalb des Porträts die Thomasschule und das Leipziger Bachdenkmal, links vom Meister die Thomaskirche und rechts die

Sternwarte in Leipzig. — Der engeren Biographie Sebastians gehören die nächsten Abbildungen:

Zuvörderst sein Geburtshaus in Eisenach, dessen Ankauf seitens der Stadt, die uns den Meister schenkte, endlich seiner Regelung entgegengehen wird. Möge das löbliche Vorangehen der Berliner Singakademie unter Georg Schumanns Initiative den Anstoss zu weiteren Veranstaltungen ähnlicher Art geben, auf dass diese ehrwürdige Stätte der deutschen Nation erhalten bleibe!

Zum Wirkungskreise Bachs gehören sodann die Neue Kirche zu Arnstadt, in der im Jahre 1703 der damals Achtzehnjährige die Orgelbank bestieg. Fünf Jahre danach rückte der jugendliche Orgelmeister in die durch Joh. G. Ahles Tod freigewordene Organistenstelle an der St. Blasiuskirche in Mühlhausen in Thüringen ein. Unsere Abbildungen zeigen beide Kirchen in ihrem damaligen Zustand. Dagegen ist die Thomaskirche in Leipzig, wohin Bach über Weimar und Köthen 1723 kam, auf unserm Blatt nach einer Aufnahme neuester Zeit dargestellt.

In unserer Absicht, eine noch nicht reproduzierte Handschrift des Thomaskantors diesem Heft in Faksimile beizugeben, unterstützte uns in dankenswerter Weise der Oberbibliothekar an der Berliner Königlichen Bibliothek, Herr Dr. Albert Kopfermann, der uns die Erlaubnis erwirkte, den Anfang der grossartigen Michaeliskantate zum Michaelisfeste 1725, den fundamentalen Chor: „Und es erhub sich ein Streit" in ganz geringer Verkleinerung des Originals wiedergeben zu dürfen.

Noch gilt es, die Denkmäler des Einzigen der Vollständigkeit halber vorzuführen: das würdige und ernste überlebensgrosse Standbild in seiner Geburtsstadt Eisenach (am 28. September 1884 von Karl Adolf Donndorf errichtet) und das kleine in Leipzig, das Mendelssohn 1842 gestiftet hat.

Endlich unsere Notenbeilage: wir wählten Präludium und Fuge No. 16 in g-moll aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers. Wir glauben unserer Musikbeilage kein besseres Geleitwort mitgeben zu können, als dass wir auf die Ausführungen Arnold Mendelssohns (S. 41 dieses Heftes, zweiter Absatz) nochmals nachdrücklichst verweisen. Nicht ohne Andacht wird der aufmerksame Leser die Lektüre dieses Heftes beendet haben: dieser Stimmung scheinen uns das gewählte Präludium und die Fuge der adäquate musikalische Ausdruck.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



V. 1

DER STAMMBAUM DER FAMILIE BACH



HULDIGUNGSBLATT FÜR BACH
o o o von Augustin Carlini o o o

I. S. BACH.



V. 1

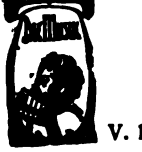
JOHANN SEBASTIAN BACH
nach G. Haussmann gestochen
von F. G. Kütner, Leipzig 1774





V. 1

JOHANN SEBASTIAN BACH
nach G. Haussmann; gestochen
○ ○ ○ von L. Sichling ○ ○ ○



V. 1

JOHANN SEBASTIAN BACH o
nach der Radierung von A. Müller



V. 1

BACH-BÜSTE
von Carl Seffner





V. 1

BACH-BÜSTE ○
von Georg Kolbe





V. 1

o JOHANN SEBASTIAN BACH o
in seinem Leipziger Wirkungskreise



BACHS GEBURTSHAUS IN EISENACH



V. 1

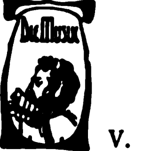



DIE NEUE KIRCHE IN ARNSTADT



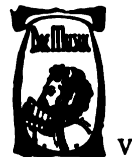
DIE ST.-BLASIUS-KIRCHE IN MÜHLHAUSEN

BACHS WIRKUNGSSTÄTTEN




V. 1





V. 1

DIE THOMASKIRCHE IN LEIPZIG



V. 1



ANFANG DER MICHAELIS-KANTATE
„ES ERHUB SICH EIN STREIT“
○ ○ von Johann Sebastian Bach ○ ○





V. 1

DAS BACH-DENKMAL IN EISENACH

o o o von Karl Adolf Donndorf o o o





DAS BACH-DENKMAL IN LEIPZIG

V. 1



PRAELUDIUM UND FUGE

in g-moll

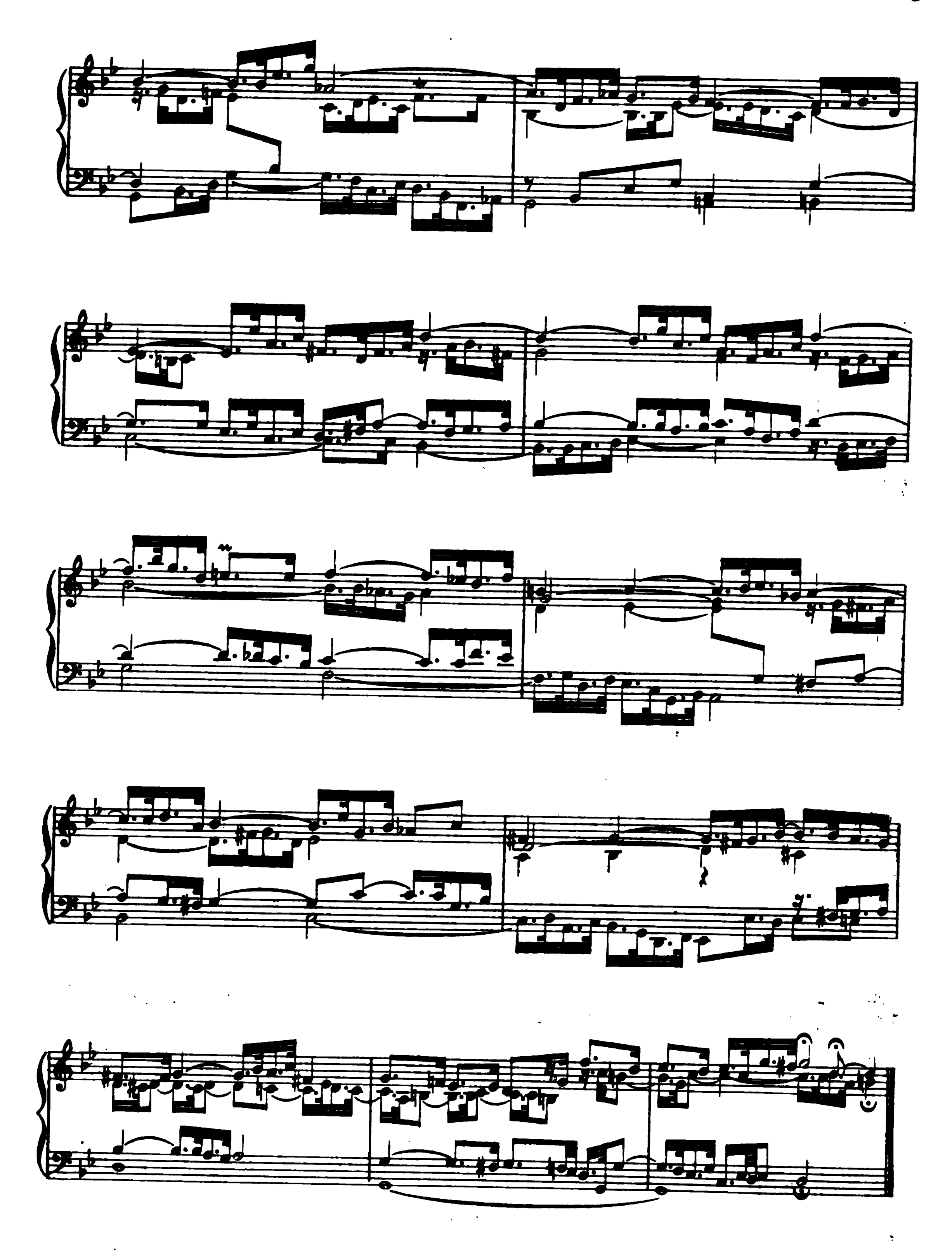
Nr. 16 aus dem zweiten Teil
des Wohltemperierten Klaviers

von

JOHANN SEBASTIAN BACH

Praeludium





Fuga







Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

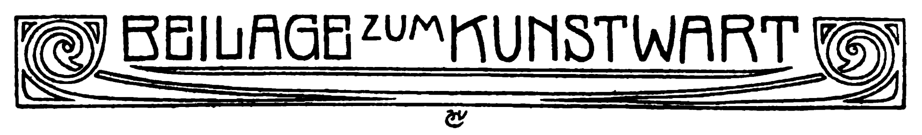


KW

ALFRED RETHEL

Als Beilagen des Kunstwarts sind die Bilder auf Kunstdruckpapier in Vierfarbendruck natürlich mit noch höherer Sorgfalt ausgeführt, als hier möglich ist, und wirken dementsprechend besser.

gewonnen sei. (Kieler Ztg.) — Was leistet doch als Wächter und Warner der Kunstwart ganz allein. (N. Mus. Pr.) — Der Kunstwart hat durch seine streng sachliche vornehme Haltung, durch seine Unabhängigkeit und seine geistvolle Sprache bei allen wahrhaft Gebildeten Anerkennung im reichsten Maße gefunden. (Münchn. Neueste Nachrichten.) — Ein Musterblatt, das seiner idealen Aufgabe so gewissenhaft und anregend, so freimütig und vorurteilslos nachkommt, das von aller Schablone so glücklich sich freizuhalten weiß, verdient auch eine Empfehlung, welche die herkömmlichen Geleise der Anpreisung überschreitet. (Wiener Allg. Ztg.) — Der Kunstwart blickt auf ein fürs deutsche Geistesleben höchst bedeutungsvolles Wirken zurück. (Leipz. Ztg.) — Unter den literarischen Zeitschriften ersten Ranges eine einzigartige. (Deutsche Ztg., Wien.) — Immer wird man ihn auf seinem Posten finden. (Leipz. Volksztg.) — Unbekümmert um der Parteien Haß und Gunst, einzig bestrebt, für die wahre Kunst im weiten Kreise der Gebildeten Verständnis zu erwecken. (Nordd. Allg. Ztg.) — Unter allen Zeitschriften für die Kunst hat nur eine die unbedingte, allseitige Anerkennung der Gebildeten gefunden, das ist der Kunstwart. (Stettiner Neueste Nachrichten.) — Daß wir nur wünschen können, die lieben grünen Hefte möchten auf dem Tische jedes Hauses liegen. (Baseler Nationalzeitung.) — (Der Kunstwart hat) wieder einmal bewiesen, daß er auf dem besten Wege ist, im künstlerischen Leben der Nation eine Macht zu werden, soweit er es nicht schon geworden ist. (Hilfe.) — Seit nahezu vierzehn Jahren besitzt das deutsche Volk eine mustergültige Zeitschrift, die es erst seit drei, vier Jahren kennt. Hinter ihr steht eine Persönlichkeit, die Künstler und Kunstpionier zugleich ist. Für den eingesessenen Kunstwart Leser, der sich als innig verbundenes Glied einer Kulturfamilie fühlt, gibt es neuerdings viel zu lächeln, wenn er sieht, wie alle die Wahrheiten und Schönheiten, Wege und Ziele, die ihm seine Musterzeitschrift vertraut gemacht hat, von hundert alten und jungen Zeitungen jetzt als neueste Neuheiten in die Welt trompetet werden. Ich kann ohne Uebertreibung behaupten, daß dem Kunstwart-Leser in den bald verflossenen vierzehn Jahren kein bedeutungsvoller Vorgang im Kunstleben vorenthalten worden sei, daß ihn ein solcher Vorgang aber ebensowenig bis zum Erschrecken überrascht habe. Wir waren so gut vorbereitet, daß wir die größten Taten nur als organisch empfanden. Böcklin, Klinger, Thoma hießen uns längst liebe und vertraute Freunde, als die übrigen Zeitschriften es für notwendig hielten, diese Künstler zu entdecken. In Bezug auf die moderne Literatur nahm der Kunstwart von Anfang an die Stellung ein, die sich heute als gefestigt erweist: Daneben wies er hin auf die ungehobenen Schätze deutscher Lyrik, Epik und Dramatik; er nannte Mörike, Keller und Hebbel immer wieder und lehrte uns sie lieben. Die fröhlichen Vorstöße im Kunstgewerbe waren für uns nur notwendige Erfüllungen lang gehegter und fleißig durchgesprochener, durchgeprobter Wünsche. Ja selbst für eine Veredelung der Variétés trat er ein zu einer Zeit, da Wolzogen an sein Ueberbrettl noch nicht dachte. Eine Hochburg für ästhetische Kultur. (Deutsche Volksstimme.)



Julius Weismann

C. F. Meyer:
DER REISEBECHER
Op. 13 No. 1

Ziemlich langsam (♩= 60)

GESANG

PIANO

mf *f*

p

Ge - stern fand ich,

dim. *p* *pp*

räu - mend ei-nes lang ver-geß-nen Schran-kes Fä - cher, den vom

Va - - ter mir ver - erb - ten, mei-nen er-sten Rei-se - be -

poco rit. *espr.* *poco rit.*

57133



DIE MUSIK

II. BACH-HEFT

Mir ist bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben. O O O O O O O O O O O O O O O O O

Goethe

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes.

Wagner

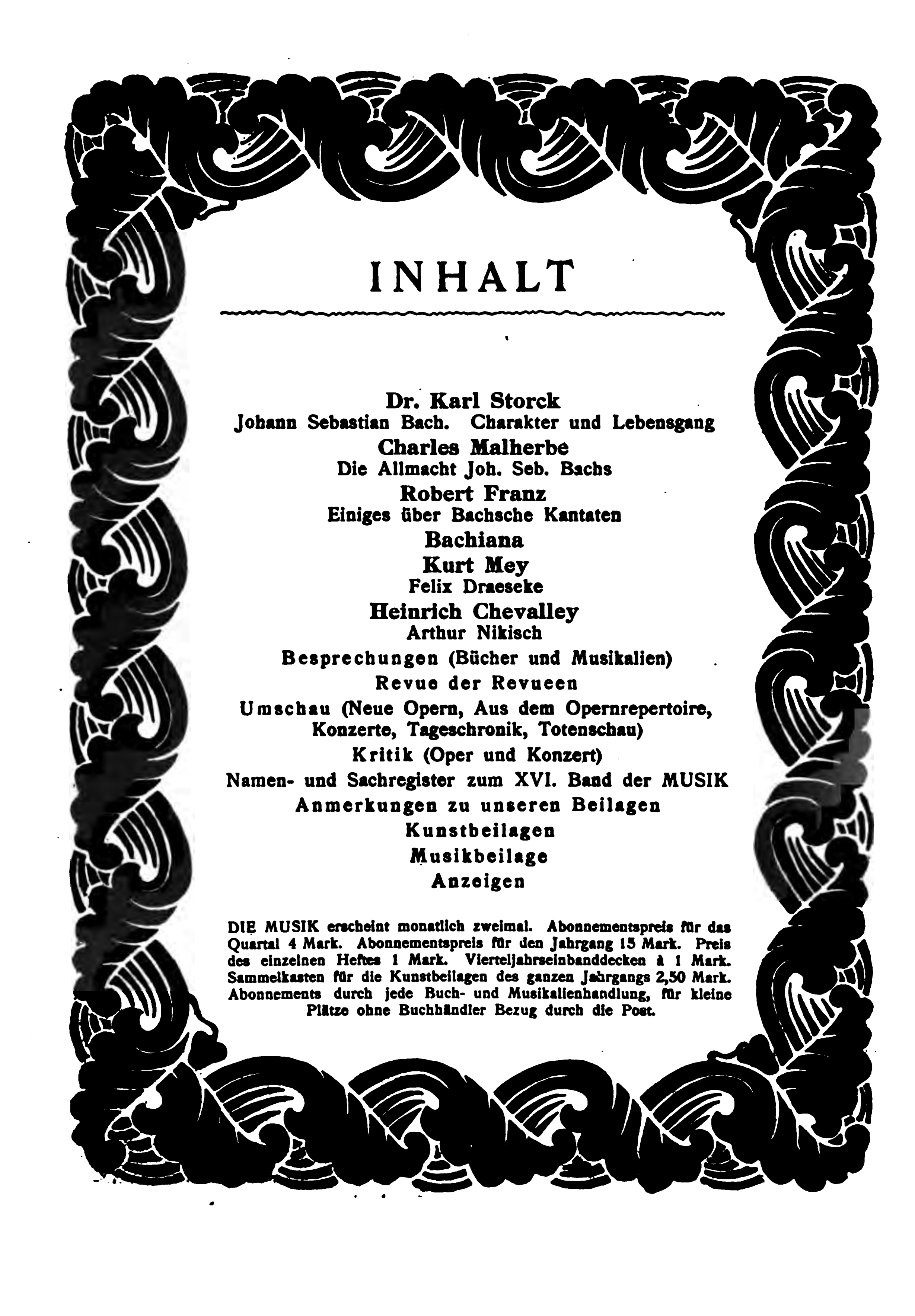
V. JAHR 1905/1906 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



JOHANN SEBASTIAN BACH

CHARAKTER UND LEBENSGANG

von Dr. Karl Storck-Berlin[1])

„Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben." Eines jener Urteile Goethes, in denen sein Genius weit über das Erkennungsvermögen hinaus — das war bei Goethe gerade auf musikalischem Gebiete nicht in solchem Masse seiner Zeit voraus — die Wahrheit fühlte und für ein wunderbares Geheimnis das erhellende Wort fand. Goethe fühlte hier eine Tatsache, die durch die gelehrte Musikforschung eigentlich nur bestätigt wurde, trotzdem Kurzsichtige aus den Ergebnissen oft das Gegenteil folgern mochten. Goethe empfand in der Bachschen Musik, dass sie über den Zeiten stehe, dass sie in ihrem Besten unabhängig sei von Zeit- und Lebensverhältnissen, ja unabhängig von der Vorarbeit anderer. Man spricht heute so viel von den „Vorbereitern" Bachs, man hat ihrer so viele gefunden, dass man nahe daran ist, in Bach gleichwie in Raffael oder Palestrina nur die Vollendung einer langsam aufsteigenden Pyramide zu sehen. Goethe, der für Raffael diesen treffenden Vergleich gefunden hat, sah bei Bach dagegen jenes wunderbarste Wirken des Genius, der nach seinen Worten „auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden will. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindestraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub."

Gewiss, so töricht es wäre, die Fülle von Anregungen zu leugnen, die Bach aus der Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen geschöpft hat, so sicher er in formaler Hinsicht als unmittelbarer Fortsetzer und Steigerer des Vorangehenden erscheint, — so trifft das alles doch eben nur die formale Seite der Musik. Völlig neu, unbedingt von allem bis-

---

[1]) Mit Genehmigung der Muthschen Verlagshandlung in Stuttgart entnehmen wir dieses Kapitel der soeben erschienenen III. Abteilung des im November d. J. zum Abschluss gelangenden Werkes „Geschichte der Musik" von Karl Storck. Über die beiden ersten Teile der ausgezeichneten Publikation sind unsere Leser durch die Anzeigen von Prof. Dr. W. Nagel („Die Musik" Jahrg. IV, Heft 4 und 22) bereits orientiert.
Anmerkung der Redaktion



her Geschaffenen ist dagegen das, was erst die wahre Musik ausmacht: Inhalt und Ausdruck seiner Kunst. Denn dieses ist seine Persönlichkeit. Johann Sebastian Bach ist in der ganzen Musikgeschichte die erste Persönlichkeit in jenem höchsten Sinne, dass er in seiner Kunst uns die Welt gibt, die er sich aus seinem Herzen heraus geschaffen, die er in urgewaltiger Liebe mit seinem eigenen Leben erfüllt hat. Wir haben erfahren, wie Händel, der in der ganzen Welt das Leben aufsuchte und das Charakteristische dieses Lebens in seine Kunst einzufangen suchte, gerade dadurch in Widerstreit mit seinem deutschen Wesen geriet und nur im Kampfe mit dem von aussen Empfangenen sein Bestes schuf. Bach suchte nirgendwo als in sich selber. Und hier fand er eine grössere Welt, als sein Zeitgenosse bei den Völkern aller Länder, aller Zeiten entdeckt hatte. Denn in sich hatte ja Bach alle die tausendfältigen Erscheinungen des wirklichen und idealen Lebens aufgenommen; aber weil es ihm nicht auf das Charakteristische dieser Erscheinungen ankam, sondern auf die Lebenswerte, die seine Persönlichkeit aus ihnen gewinnen konnte, so befreite er sie von allem Äusserlichen und Zufälligen und erhielt und gab nur das Ewige. Darum ist sein Schaffen auch so losgelöst von den äusseren Verhältnissen des Komponisten. Wohl stand er im Amt, und aus den Forderungen seines Amtes entstand ein grosser Teil seines Schaffens. Aber die äusseren Verhältnisse wurden so allenfalls Anlass zu seinen Werken, diese aber waren nie durch jene bedingt oder beschränkt. In einem engen, vielfach bedrückten und verkümmerten Dasein schuf seine Seele die gewaltigsten, freiesten, erhabensten Tongebilde. Die Möglichkeit der Ausführung mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln, ja mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit, berührte ihn nicht. Sein ganzes Leben ist so aufs Innere gewendet, dass er die Kleinheit und Vergänglichkeit des Äusseren gar nicht sieht. In diesem Inneren aber lebte das Dauernde, Unbeschränkte, Ewige.

Ja, das Ewige. Auch dieses Wort steht in Goethes inhaltschwerem Ausspruche. Auf diesem Ewigkeitsgehalt der Bachschen Musik beruht die in der ganzen Musikgeschichte alleinstehende Erscheinung, dass es ein Jahrhundert dauerte, bis der Menschheit die Ahnung von der gewaltigen Grösse Bachs aufging, dass jetzt, mehr als anderthalb Jahrhunderte nach ihres Schöpfers Tode, seine Musik überhaupt erst anfängt Volksgut zu werden. Ich habe an anderer Stelle [1]) über die Begrenztheit der Wirkung der Musik gesprochen und eine Erklärung für die verhältnismässig kurze Zeit ihrer Wirkungsfähigkeit zu geben versucht. Wir haben gerade hier das naheliegende Beispiel Händels, von dessen riesigem Gesamtschaffen der weitaus grösste Teil für die Gegenwart unlebendig ist. Ganz

[1]) Seite 88 des erwähnten Werkes.

anders Bach, den seine Zeit als Tonschöpfer nicht einmal unter die allerersten rücken wollte. Seine Werke waren in Kirche, Konzertsaal und Haus lange Zeit verstummt. Mozart und Beethoven schätzten ihn hoch ein; eine volle Bewertung war ihnen schon deshalb unmöglich, weil sie zu wenig von ihm kannten. Selbst die Bewunderung Mendelssohns und Schumanns, die soviel für die Wiederbelebung Bachs getan haben, scheint uns Heutigen nicht die ganze Riesenerscheinung zu erfassen. Das deutsche Volksempfinden musste erst wieder lebendig werden, bevor überhaupt Bach verstanden werden konnte. Und wir dürfen es zuversichtlich aussprechen, dass das Verständnis Bachs und die Liebe zu ihm im gleichen Masse wachsen werden, wie das Gefühl für deutsche Art sich steigern wird. Das hat Richard Wagner, der überall den Spuren deutschen Lebens nachging, mit besonderem Nachdruck hervorgehoben: „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes.“

Wer diesem Worte zustimmt — und wer sollte es nicht tun? — wird dann auch erkennen, wie weit wir noch heute von dem richtigen Verhältnis zu Bach entfernt sind. Gewiss, es ist viel geschehen. Was der bescheidene Meister niemals zu hoffen wagte, woran er bei der Gleichgültigkeit der Mitwelt seinen Werken gegenüber niemals denken durfte, ist Tatsache geworden: in stolzer Reihe stehen die sämtlichen Werke Johann Sebastians in der Prachtausgabe der Bachgesellschaft da. Zahlreiche kleinere Ausgaben bieten auch dem bescheiden Bemittelten die Möglichkeit, sich eine Auswahl der Werke zusammenzustellen. Philipp Spittas grosse, ja allzugrosse Bachbiographie bietet alles, was zum Verständnis des Gewaltigen führen kann; zahlreiche kleinere Schriften mögen den Fachmann, der diese ganze Literatur übersieht, zu dem Glauben veranlassen, „ein einseitiger Bachkultus habe bereits zu viel getan“. (Heinrich Adolf Köstlin in seiner „Geschichte der Musik“ 5. Aufl. S. 330.) Welch ein Irrtum! Wie abgeschlossen ist doch immer noch die Gelehrtenstube vom Leben des Volkes. Denn für das Volk — den Begriff ohne jeden sozialen Beigeschmack als Gesamtheit der Deutschen genommen —, für den Musikliebhaber, wie er, ohne grosse Schulung, aber mit gutem Empfinden bei uns so häufig ist, ist im Gegenteil fast noch alles zu tun. Dem Volke aber muss diese innerlichste Verlebendigung seines Geistes zugänglich gemacht werden. Wohl wetteifern heute alle grossen Chorvereinigungen, in ihren Konzerten Bachs Werke aufzuführen, und die Virtuosen schmücken ihre Programme



fast grundsätzlich mit seinem Namen. Aber für die Kirche, deren Musik zu heben er als seine Lebensaufgabe erklärt hatte, sind seine Werke fast bedeutungslos geworden, und viel zu gering ist die Stellung, die Bachs Musik im Hause einnimmt. Weil in der Entstehungszeit dieser Werke deutscher Geist überhaupt nur noch im Hause und in der Familie lebte, weil ihr Entstehen nur durch ein weltabgekehrtes, in sich versenktes Dasein möglich war, offenbaren sie ihr Innerstes auch nur in der Stille. So gewaltig die öffentlichen Aufführungen Bachscher Werke wirken, ganz vermag nur der dieser Kunst nahe zu kommen, der in Einsamkeit um sie rang. Wagner, dessen ganzes Schaffen immer auf die Öffentlichkeit gerichtet war, hat, wie Wolzogen in seinen „Erinnerungen" anführt, auch hier die völlig anders geartete Natur Bachs erkannt: „Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publikum; nur manchmal ist, als spielte er seiner Frau etwas vor: da ahnt man die neue Zeit; sie steckt schon ganz in ihm eingeschlossen."

Gewiss, Bach ist heute überall berühmt; nur mit einer gewissen Ehrfurcht wird sein Name ausgesprochen. Aber das alles hat, da dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben, eine unglückliche Ähnlichkeit mit jener Berühmtheit Klopstocks, der der scharf blickende Lessing mit Recht ein „Mehr-gelesen-sein" vorzog. Rühmt unsern Bach weniger, bleibt weniger in scheuer Ehrfurcht — fern von ihm stehen, sondern tretet getrost an ihn heran, lernt ihn kennen. Je mehr ihr ihn kennen lernt, um so mehr werdet ihr ihn lieben. Er hat so viel Liebe gegeben; Liebe zu Gott, zu seiner Kunst, zu seiner Familie, zu allen seinen Mitmenschen. Liebe gebührt auch ihm.

Ich sehe erstaunte Gesichter. Wir Bach lieben? Für Leute vom Fach mag das gelten, für Historiker oder Theologen. Aber wir schlichten Musikfreunde, wir bescheidenen Spieler, wir Kinder einer andern, einer wenig kirchlichen Zeit?

Kleingläubige! Ihr hört die ungewohnten alten Namen: Präludien, Inventionen, Suiten, Allemanden, Correnten, Sarabanden usw. usw. und ihr ahnt nicht, dass die ersteren Stimmungsbilder von unendlichem Reiz sind, lyrische Gedichte voll wonnigen Wohllauts, Balladen voll packenden Inhalts. Dass Inventionen köstliche Mosaike sind, wo ein Hüne, der sonst mit Titanenarmen Quadern zum Dome fügt, Steinchen an Steinchen reiht zu zierlichem Tand, dem es wahrlich nicht zum Schaden gereicht, dass er immer noch den Geist seines Schöpfers ahnen lässt. Und die Suiten, welch kostbare Stücke, die ganze „Welt" spiegelt sich in ihnen. „Dort geht es so pompös und vornehm zu, man sieht ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer grossen Treppe heruntersteigen" (Goethe zu Mendelssohn), hier schlingen holde Mädchen einen anmutigen Reigen, da

süsses Liebesgeplauder jungen Eheglücks. Er sagt es euch ja selbst auf dem Titel „der Klavierübung", dass alles das „denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt ist", und ihr dürft dem Alten immer glauben.

Aber die Fugen!! Gelehrte Rechenexempel, tönende Mathematik, der wir schon auf der Schule Urfehde geschworen. — Ja, solcher Fugen gibt es übergenug, vielleicht sind die meisten derart. Aber die Sebastian Bachs? — Denke an Schlegels Wort, das die Architektur gefrorene Musik nennt, und kehre es um. Da ragen Säulen, stolz und schlank, hier eine, dort wieder eine, immer neue; hoch droben schwingen sich Bogen leicht und luftig hinüber, sie einen sich zum Dach. Und Rankenwerk wächst an den Säulen empor; hier ein duftiger Blumenkranz, dort lugt ein pausbackiger Engel hervor, hier schaut ein ernstes Heiligenbild streng dich an: ein Dom, einheitlich und klar gegliedert und doch so voll unerschöpfbarer Kleinkunst. — Das ist eine Fuge von Bach. — Oder eine andere. Es ist Sonntag nachmittag. Der grosse Meister sitzt am Flügel. Frau Anna Magdalena hat dort ihr Plätzchen, wo die Schweifung ihr gestattet, dem Gatten fast gegenüber zu sitzen und ihm frei in die grossen Augen zu schauen. Was soll es heute geben, fragt ihr Blick. — Ernst, würdig, gemessenen Ganges schreitet eine Melodie daher; das ist der „dominus Pfeifer", wie er sich selbst auf dem Widmungsblatt des Klavierbüchleins genannt hat, der Herr in diesem Hause der Musik. Nur wenige Schritte macht er allein und schon eilt die zweite Stimme nach zum Geleite. Sein Blick sagt ihr: das bist du. Sie bleiben nicht lange allein; das gab es in den Familien der Bache nicht. Träumerisch, etwas verspielt schmiegt sich einer an; Philipp Emanuel weiss, dass er es ist. Jetzt aber stürmt es trotzig und wild aus der Tiefe herauf, höher und höher, — Friedemann; genialer Brausekopf, sieh zu, dass du nicht fällst. Und weich schmeichelt die Tochter sich ein, wohl noch eine der kleinsten und — nein, da nehmen wir lieber alle zusammen im Chore, vielleicht springt er auch lachend auf — er hat ja der Kinder so viele, und der Finger nur zehne. — Auch das ist eine Fuge von Bach.

Aber wie sie zu seinen Lebzeiten ihn eigentlich fast nur als unübertrefflichen Organisten kannten, so denkt ihr nur an den Kantor. Ihr denkt nicht daran, dass er der Freund eines musikfrohen Fürsten, dass er Kapellmeister, dass er vor allem auch Musiker im Hause war. Kantor! — Enge Kirchenwände, Schulstaub. Der Katholik denkt an den Protestanten, der Protestant von heute an den Bekenner starrster Orthodoxie. Hat er nicht die gewaltigste Messe geschaffen? Sind seine Gesänge nicht von einer Inbrunst der Gottesliebe, dass sie ein mystisches Sich-in-Gott-versenken bedeuten? Da hören die Schranken auf! Da ist das unbegrenzte Gebiet der Religiosität. So treu und fromm Bach seinem protestantischen

Glauben anhing, für die konfessionellen Händel, für die dogmatischen Streitereien, unter denen damals Deutschland so schwer litt, hatte er keinen Sinn. Ihm leben nur die positiven Kräfte des Religiösen. Eben darum wollte er von den Pietisten nichts wissen. Zur Verinnerlichung des religiösen Lebens, zur Befreiung vom Buchstaben brauchte er keine Sekte. Ihre Unfreudigkeit dem Leben gegenüber aber musste ihn geradezu abstossen.

Doch gesteht es nur, ihr seht den Mann mit der gewaltigen Perücke, und der Gedanke an Puder und Staub, akademische Steifheit und gespreizte Geziertheit, an Lohensteinschen Schwulst und die Korrektheit des Versailler Hofschranzentums schreckt euch ab. Seinerzeit mochte der Mann ja viel sein, aber uns, die wir so ganz anders fühlen, so ganz anders wollen, so ganz anders denken — was wird er uns sagen können?

Trug nicht auch Goethe, der junge, der Feuerkopf Goethe einen — Zopf?! Seht diesen Kantor an, wie er aus Hausmanns Bild noch jetzt in den Gesangssaal der Thomasschule blickt. Auf der kräftigen, breiten Gestalt ein wuchtiger Kopf. Hinter dieser mächtigen Stirn drängen sich die Gedanken. Zwischen den starken, kühn geschwungenen Augenbrauen liegt ein strenger, ein finsterer Zug. In ihm tobten dieselben Leidenschaften, die später den genialen Sohn ins Unglück stürzen sollten. Aber sein Wille hat sie gebändigt. Doch ist er darob kein Griesgram geworden, kein Mucker oder Pedant, auch kein weltflüchtiger Asket, noch ein strenger Bussprediger. Um die starke Nase schon, mehr noch um den vollippigen Mund spielt das gütige Lächeln des Humors. Und aus den Augen gar, grossen dunklen Augen, die sicher zu Stunden Blitze schleudern oder in ihrer Tiefe die Überwelt ahnen lassen, in die sie zu schauen gewohnt sind, lacht hier Schalkerei und Liebenswürdigkeit. Was schiert der Zopf bei Goethe oder Schiller, die Glatze bei Bismarck! Wie diese ist jener Perückenträger ein echter, ein Vollblutmensch und ein deutscher Mann.

Ihn, den Menschen und Mann, seine Schicksale wollen wir zunächst kurz betrachten. Gerade bei Bach hindert ja die Unvertrautheit mit dem Menschen das Vertrautwerden mit dem Musiker. Heben wir die erste, das andere wird sich dann von selber einstellen.

„Ringsum in Thüringer Landen, in Städten und Städtchen wohnen wir Sippen, ein kernig Geschlecht, sangeskundig in Kirche und Haus", so hätte wohl ein jeder Bach dem fragenden Gaste rühmen können nach alter Germanen Sitte. In der Tat an die altgermanische Sippe müssen wir denken, doppelt verwundert, auch in der Zeit nach dem dreissigjährigen Kriege, der alles Schöne und Edle in den Boden gestampft, einem weit-

verzweigten Geschlecht zu begegnen, das fest zusammenhält in bösen, wie in guten Tagen, wo der eine hilfreich dem andern ist, und alle sich bestreben, der Väter Tüchtigkeit in Leben und Kunst künftigen Geschlechtern ungemindert zu vererben.

Ein grunddeutsches Geschlecht. Es tut einem ordentlich wohl, dass die Forschung erwiesen, dass die frühere Annahme, es sei aus Ungarn eingewandert, nicht stichhaltig ist. Denn der Veit Bach, auf den die Hausüberlieferung zurückgeht, der am Ende des 16. Jahrhunderts aus Pressburg nach Wechmar bei Gotha einwanderte, war ein Wiederkehrender, den Heimweh und die Unmöglichkeit, seinem Glauben treulich zu folgen, wieder nach dem schönen Thüringerland zurückführten. Dass hier schon vor der Reformation Bache als Bauern, Handwerker und — Musikanten gehaust, ist auch nachgewiesen. Dieser Veit Bach, erzählt die Familiengenealogie, „hatte sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (einer kleinen Guitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muss doch hübsch zusammengeklungen haben! Wiewohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.“

Diese Nachkommen bilden ein Musikergeschlecht, wie es die ganze Musikgeschichte, die doch oft von Vererbung zu reden hat, nicht wieder kennt. Über fünfzig treffliche Musiker werden aus ihm uns genannt, von den Musikanten zu schweigen, deren Namen die Geschichte nicht aufbewahrt. Es heisst die Geschichte der deutschen Musik in dieser Zeit schreiben, — Spittas Buch beweist es — will man die Verdienste der Bache schildern. Und ein grunddeutsches Musikergeschlecht. Keiner von ihnen hat die Wallfahrt über die Alpen angetreten nach dem gelobten Lande der Musik, so wenig sie sich gegen die Lehren des Auslandes verschlossen. Aber daheim eigneten sie sich alles an, gewannen sie mühsam das in eigener Art, was sie drunten im Süden leicht, aber fremd sich hätten erwerben können. Und ein kerngesundes Geschlecht. Seiner urwüchsigen Art, die aus dem Nährboden der Heimat immer neue Kraft gewann, konnte selbst die entsetzliche Zeit des 30jährigen Kriegs nichts anhaben. In diesen Jahren, als alles erst verwilderte, dann völlig verdorrte, als auch in der Musik nur wenige der alten Meister aus früheren Tagen schöpferische Kraft besassen, trieb dieser Baum zwei der kräftigsten Schosse. Und ein helläugiges, rotwangiges Geschlecht. Geistliche und weltliche Musik, Gottesdienst und Menschenfreude haben sie immer gleicherweise gepflegt, in getrennten Bahnen und Familien, bis endlich in ihrem grössten, unserm Johann Sebastian, beides sich vereinigte. Aber wie die Kantoren keine Stubenhocker und weltfeindliche Mucker waren, so



verfielen die Stadtpfeifer nicht der Liederlichkeit, dem Erbstück der alten Fahrenden, das auch die „zunftmässig" und bürgerlich gewordenen nicht leicht los wurden.

Schon in Veit Bachs Söhnen zeigt sich das gesteigerte musikalische Vermögen. Lips widmete sich mehr der kirchlichen Richtung und wurde Begründer der Meiningenschen Linie. Bekannter ist Hans, einer der beliebtesten Tanzmeister seiner Tage, den man sich seines prächtigen Spiels und seiner komischen Einfälle wegen nach „Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieb, um denen dasigen Stadt-Musicis zu helfen". Und unter dem rohen Konterfei, das uns von ihm erhalten, stehen die bezeichnenden Verse:

„Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so mustu lachen.
Er geigt gleichwohl [d. i. nämlich] nach seiner Art,
Und trägt einen hübschen Hans Bachens Bart."

Unter Hansens zahlreichen Kindern treten drei Söhne bedeutsam hervor. Johann, der ältere, wurde der Stammvater des Erfurter Geschlechts, das der Stadt auf so lange Zeit so viele Organisten und Stadtmusiker geliefert hat, dass die letzteren noch zu einer Zeit „die Bache" hiessen, als kein Träger dieses Namens mehr in der Stadt lebte. — Der jüngere Heinrich widmete sich in Arnstadt durchaus der kirchlichen Tonkunst, der er in seinen beiden Söhnen Michael (1648—94), und dem noch weit bedeutenderen Christoph (1643—1703) zwei der grössten Vertreter vor unserem Sebastian gegeben. Der mittlere Sohn Hansens endlich, Christoph (der Ältere, zum Unterschied von dem eben genannten grossen Tonsetzer) widmete sich ebenso ausschliesslich der weltlichen Muse. Er ist Johann Sebastians Grossvater. Der Vater Ambrosius (1645—95) war trefflicher Stadtmusikus erst in Erfurt, hernach in Eisenach, wo ihm von seiner Gattin Elisabeth Lämmerhirt am 21. März 1685 als jüngstes von acht Kindern Johann Sebastian geboren wurde, in dem alle Kraft, die der zweihundert Jahre alte Baum in sich gesogen, zur herrlichsten Entfaltung gelangen sollte.

Eisenach! Mitten im Herzen der deutschen Lande gelegen, inmitten blumiger Matten und fruchtschwerer Felder, Herdengeläute und Kirchenglockenklang aus stattlichen Dörfern. Und verschwiegene Täler mit lustigen Bächen und waldigen Höhen. Wald, deutscher Wald; wo das Reh träumt und die Lichter spielen. Vogelsang und Baumesrauschen. — Eisenach! Droben die Wartburg, wo einst Sänger um den Preis gestritten, wo die heilige Elisabeth liebte und litt, wo Luther die deutsche Bibel schuf. — Eisenach! Land der Sage, wo der treue Eckart schaltet, Frau Holle haust und im Hörselberg Frau Venus lockt, die Schönheit der alten Welt.

Ja, die Heimat gab ihm viel, und die gesunde Mutter, der Vater

halfen ihm ihre Schätze heben. Er war der rechte dazu, Meister Ambrosius. Die Geschichte weiss wohl nicht viel von ihm, aber sein Bild sagt es uns, das wir im Musikzimmer der Berliner Bibliothek besitzen.[1]) Wer wie er der Zeit ins Gesicht schlug, Staatskleid, Perücke und modisches Gesicht verschmähte, wer so frei sich die Luft um die Locken und die nur lose verhüllte Brust wehen liess, der war der Rechte. Und dass der treffliche Musikus die Anlagen sorgsam hegte, die er früh im Sohne entdeckte, brauchen wir nicht erst zu sagen. Von ihm lernte Sebastian das Geigenspiel. Dann lebte noch ein Bach im Städtchen, der grosse Christoph, der gewaltige Tonschöpfer, den die Zeit nicht verstand, dessen Grösse sie aber ahnte, ein einsamer Künstler, der nur seiner Kunst nachhing.

Aber das Leben nahm ihm viel. Kurz nacheinander, am 3. Mai 1694 und am 31. Januar des nächsten Jahres, wurden Mutter und Vater begraben. Die Waise nahm ein älterer Bruder Johann Christoph, der in Ohrdruf als Organist wirkte, zu sich ins Haus, wo er in echt Bachischer Weise für den jüngeren nach bestem Vermögen sorgte. Sebastian wurde Schüler im Lyceum, wo neben den Schulfächern Religionslehre und Chorgesang eifrig gepflegt wurde; der Bruder gab ihm den Unterricht im Klavierspiel. Dass der Ältere nicht ahnte, welchen Genius er unterwies, dürfen wir ihm nicht verargen. Der musikhungrige Knabe, der langweiligen Übungen müde, suchte sich andere Nahrung. Ein Notenbuch barg sie, das der Ältere sich geschrieben, als er zu des berühmten Pachelbel Füssen gesessen. Aber der hielt den Bruder noch nicht reif dafür. Da schlich sich denn das Kind des Nachts heran, holte das kostbare Heft durch das Gitter aus dem Kasten heraus und schrieb es heimlich beim Mondenschein ab. Nicht umsonst ist er in späteren Jahren blind geworden. Aber der Bruder war hart genug, ihm das mühsam geschaffene Manuskript wieder abzunehmen.

So begreift man, dass es den Knaben hinausverlangte, um so mehr als des Bruders Heim sich mit eigenen Kindern füllte. Da wollte es eine günstige Fügung, deren Walten über Bachs Entwicklungsgang wir noch öfter sehen werden, dass im berühmten und gut besoldeten Mettenchor der Michaelisschule zu Lüneburg eine Stelle für einen Sopranisten frei ward. Der Fünfzehnjährige wanderte hin, gewann den Platz, dank seiner prächtigen Stimme, war aber auch, nachdem er sie durch den Stimmwechsel verloren, gut zu verwerten. Lüneburg war der beste Ort für den Jüngling, der sich nun ganz seiner Kunst widmete. Hier lernte er im trefflichen Chore die Schätze der Kirchenmusik gründlich kennen und fand in Georg Böhm einen bedeutenden Lehrer des Orgelspiels. Dann aber lag Lüne-

[1]) Eine Wiedergabe des Gemäldes befindet sich unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

burg in der Nähe von Hamburg und Celle. Und das erstere war damals ein Brennpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Hier erlebte die deutsche Oper unter Reinhard Keiser eine erste Blüte, hier waltete der berühmte Organist Johann Adam Reinken, zu dem es den Kirchenmusiker noch mehr zog. In Celle aber war die treffliche herzogliche Kapelle, Franzosen zumeist, die ihre feinen und scharf pointierenden Meister Coupérin, Marchand, Nivers, Grigny u. a. eifrig pflegten. Und Bach lernte immer mehr, als aus stummen Partituren, schulfuchsigem Regelkram und grauer Theorie durch eigenes Mitmachen und vom lebendigen Beispiel tüchtiger Menschen. So war er ein eifriger Fussgänger nach den beiden Orten und nahm mit lebendiger Seele auf, was er da hörte. Orgel und Klavier fanden jetzt eifrige Pflege, auf Kosten des Schlafs sogar; die Geige wurde darum nicht vernachlässigt.

Sie verschaffte ihm auch die erste Stellung, als er nun achtzehnjährig die Schule verliess. 1703 wurde er Violinist in der Kapelle des Prinzen Ernst von Weimar, aber noch im gleichen Jahr nahm er die für damalige Verhältnisse sehr günstige Organistenstelle an der neuen Kirche zu Arnstadt an. Eine prächtige Orgel und freie Zeit zum eigenen Schaffen. Da entstand denn vielerlei: eine Kantate, Fugen, die wie etliche Klavierwerke, den Einfluss des damaligen Leipziger Thomaskantors Johann Kuhnau verraten. Dass ein Stückchen Programmusik unter diesen Werken ist, ein allerdings mehr scherzhaftes „Capriccio über die Abreise seines sehr geliebten Bruders", sei für jene Ästhetiker angeführt, die bei Beurteilungen solcher Fragen weniger ihren Geschmack, als die Geschichte zu Rate ziehen.

Aber bald war es ihm im kleinen Arnstadt zu eng. Alles ja ganz brav und wert, aber klein, entsetzlich klein. Er sehnte sich nach Umgang mit Grossen. Und das unbestimmte Sehnen gewann Gestalt, Buxtehude wollte er hören, den stimmungsgewaltigen Maler auf der Orgel. Und er sparte und sparte, und endlich nach zwei Jahren reichte es, — er erbat sich auf vier Wochen Urlaub vom Konsistorium und wanderte im Herbste zu Fuss die sechzig Meilen nach Lübeck, „umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen".

Was waren vier Wochen für den lernbegierigen Jünger! Vier Monate blieb er, und er wäre vielleicht für immer geblieben, denn der grosse Däne wollte Bach sein Amt abtreten, wenn dieser mit dem Amt die Tochter nähme. Die Verbindung zwischen Amt und Jungfer Buxtehudes Hand war aber schon so ehrwürdig alt, dass Bach wieder von dannen ging, Arnstadt zu. Dort zog ihn am 21. Februar 1706 das Konsistorium zur Verantwortung wegen seines Fernbleibens. Man benutzte die Gelegenheit, auch andere Beschwerden anzubringen. So wurde ihm vorgehalten: „Dass er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele

frembde Töne mit eingemischet, dass die Gemeinde drüber confundiret worden . . . Nechstdeme sey gar befremdlich, dass bisher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er gewessen, weile mit den Schülern er nicht comportiren wolle. Dahero er sich zu erclähren, ob er sowohl Figural als Choral mit den Schülern spielen wolle . . . Da er's nicht thuen wolle, solle er's nur categorice von sich sagen, damit andere gestalt gemachet und jemand der diesses thäte, bestellet werden könne."

Es war nicht so bös gemeint, wie es sich anhört. Ein guter Schulmeister ist Bach allerdings zeitlebens nicht geworden und ebensolang hat er auch hoher Obrigkeit gegenüber ein gehörig Stück Eigensinn bewahrt. So verantwortete er sich jetzt auch nicht innerhalb der gestellten acht Tage, wessen sich das hohe Konsistorium erst im November zu erinnern schien, wo die Anfrage wiederholt wurde. Wohl nur, weil man ihm jetzt ferner vorstellen wollte, „auss was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen?" Die genaue Antwort erhielten die Herren erst am 17. Oktober 1707, als sich Johann Sebastian mit seiner Base Maria Barbara Bach vermählte. Das geschah aber in Mühlhausen, wo Bach im Juli dieses Jahres einen weiteren Wirkungskreis gefunden hatte. Seine Kompositionen aus dieser Zeit zeigen ihn auch als Künstler auf eigenen Füssen; auch Buxtehudes Einfluss ist überwunden. Mühlhausen hatte sich bislang eines grossen Rufes als Kirchenmusikstadt zu erfreuen gehabt, aber jetzt entstanden Streitigkeiten zwischen den Orthodoxen und den Pietisten. Bach sah den „Endzweck seines Lebens", „eine wohlzufassende Kirchenmusik zu Gottes Ehren" gefährdet und nahm deshalb einen Ruf an, der wieder zur rechten Zeit im Sommer 1708 an ihn ergangen war, nach Weimar.

Weimar! Zum erstenmal erwies sich die kleine thüringische Residenz als des Preises wert vor vielen grösseren Städten Deutschlands. Neun Jahre hat Bach hier geweilt, die schönste Zeit seines Lebens. Hier fand er einen bedeutenden Wirkungskreis, Umgang mit hervorragenden Männern, am Hofe verständige Gönner, beim Volke künstlerischen Geist — und alles frei von der Verwelschung, die sonst unser Vaterland verwüstete. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt," erzählt sein Sohn. Hier wurde Bach zu dem glänzenden, unvergleichlichen Virtuosen auf seinem Instrument, als den ihn seine Zeit, die den Komponisten nicht verstand, wohl zu schätzen wusste. Unermüdlich in der Verarbeitung alles dessen, was von aussen an ihn herantrat, bildete er immer gewaltiger seinen eigenen Stil, der abgebrauchten Formen Frische gab, der dem Kleinsten den Stempel der Grösse aufdrückte. Am grössten aber ist er da, wo sein Spiel aus dem Gesang der Gemeinde,

dem Choral herauswächst, dessen Formen er so gewaltig dehnte, in den er eine solche Ausdruckswelt hineingoss, dass das rein Instrumentale die künstlerischen Absichten nicht mehr fassen konnte, die Menschenstimme hinzutreten musste, im Choralchor, in der Kantate, deren grösste Form Bach im Geiste seiner Zeit, aber auch im Geist der darüber hinauswachsenden Kirche sicher gestaltete.

Der Virtuose Bach machte manche Konzertreisen und gewann aller Orten Ruhm und Bewunderung. Am höchsten stieg diese an jenem Septembertage 1717, als er zu Dresden mit dem gefeierten Franzosen Jean Louis Marchand in Wettbewerb trat. Der Franzose zog es vor, vor seinem Gegner zu fliehen, der auch der Folie nicht bedurfte, um einen Triumph zu feiern, der einen Sieg der deutschen Kunst bedeutete und als solcher empfunden wurde, nicht zum wenigsten von den französisch parlierenden Herren und Damen des Hofes, die fühlen mochten, dass ihre Zeit um war. Ohne äussere Auszeichnung verliess Bach den Kampfplatz.

Wohl gierte er nach solchen Auszeichnungen nicht, aber seine gerade Natur empörte sich, wenn ungerechterweise Verdienst zum Besten von Günstlingen zurückgesetzt ward. Und das musste er in Weimar erfahren, wo er, der seit Jahren für den alten Drese das Kapellmeisteramt versehen hatte, nach dem Tode des Inhabers vor dessen völlig verdienstlosem Sohn zurücktreten musste. Das verleidete ihm seine Stelle so, dass er noch im November 1717 Weimar verliess, um des jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen Kapellmeister zu werden. Was Jahrhunderte nicht gesehen, das erlebte diese Zeit des Zeremoniells und der Etikette: Fürst und Künstler als innige Freunde durch die gemeinsame Liebe zur Musik. Hier im kleinen Köthen hatte Bach keine Orgel, keinen Kirchendienst, — das Musikzimmer des Fürsten war sein Wirkungsfeld und ausser ihm seine Stube daheim. Jetzt ist die Zeit der Kammermusik, der vielen Schöpfungen für Klavier, für Violine allein. Denn auch hier wagte Bach das Unerhörte, die technischen Möglichkeiten so auszunutzen, dass er Solowerke für die Geige schreiben konnte. Und noch heute stehen wir dem Vollklang der Ciacona, ihrem blühenden Gestaltenreichtum staunend wie einer elementaren Erscheinung gegenüber. Das ist überhaupt eine wichtige Seite in Bachs Schaffen, die Steigerung der Technik. Das Klavier erfuhr sie zumeist, wie er ja auch das Instrument selbst zu verbessern strebte.

In Köthen traf ihn aber auch ein schwerer Verlust. Als er im Juli 1720 von einer gemeinsam mit dem Fürsten unternommenen Reise aus Karlsbad zurückkehrte, traf er sein Haus ohne Frau, seine Kinder ohne Mutter. So aufrichtig er die Tote betrauerte, das Familienleben konnte auch dieser Bach nicht entbehren. Am 3. Dezember 1721 schritt er zur zweiten Heirat mit eben jener Anna Magdalena, von deren inniger Anteil-

nahme an des Gatten Schaffen das Klavierbüchlein so beredt spricht. Sie war ihm treue Gefährtin und emsige Helferin in allem, auch in der Musik, wo sie, eine fürstlich köthensche Hofsängerin, des Gatten treueste Kopistin war. Acht Tage später heiratete der Fürst. Die Prinzessin liebte die Musik nicht, und da erkaltete auch des Fürsten Teilnahme. Und jetzt brach die alte, durch den Beruf zurückgedrängte Liebe mit aller Wucht hervor: Orgel und Kirchenmusik. Und im November 1722 war jener denkwürdige Augenblick in Hamburg, wo nach Bachs Vortrag der fast hundertjährige Reinken den Spieler umarmte: „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben. Nun ich sehe, dass sie in Ihnen noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen.“ Wenige Tage später ist er gestorben. Bach aber hatte mit dem Kusse ihres letzten Vertreters gleichsam das Erbe der musikalischen Vergangenheit überkommen. Die Reform der protestantischen Kirchenmusik stand als nächste, als höchste Aufgabe vor ihm.

Die Hamburger allerdings, an deren Jakobikirche er zu kommen trachtete, gaben ihm die Gelegenheit zur Erfüllung dieser Aufgabe nicht. Sie übertrugen die Stelle einem bedeutungslosen Musikus, der versprochen hatte, für den Fall seiner Ernennung — 4000 Mark in die Kirchenkasse zu zahlen. Aber das Jahr 1723 brachte die Berufung an das Kantorat der Thomasschule zu Leipzig. Allerdings hatte der Rat erst an ihn gedacht, „da man die Besten nicht hatte haben können, und die Mittleren zu nehmen“ sich entschloss. Bach zögerte, entschied sich aber doch, um seinen Kindern eine bessere Erziehung geben zu können. Und dann war doch die Thomana die berühmteste Schule Leipzigs, eine der ältesten Pflegestätten der Musik in Deutschland überhaupt. Die Amtsgeschäfte forderten wohl einen ganzen Mann, aber Bach war ja ein solcher und fühlte sich nie überladen. Endlich belief sich, wie er selbst schreibt: „seine station etwa auf 700 Taler und wenn es etwas mehrere als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen-accidentia über 100 Taler Einbusse gehabt“.

In dieser Stellung hat Bach die letzten 27 Jahre seines Lebens gewirkt. Äusserlich ein bescheidenes Kantordasein. Ruhig kann man es allerdings gerade nicht nennen, denn es war, wie er klagt, in Leipzig „eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit, mithin fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung leben muss“. Ja, er dachte sogar zuweilen daran, „mit des Höchsten Beistand seine Fortune anderweitig zu suchen“. So weit ist es nun, Gott sei Dank, trotz aller Streitereien mit Rektoren und Rat nicht gekommen. — An äusseren Ehrungen hat er ja manche erfahren. 1736 bekam er vom sächsischen Hofe den Titel „Kompositeur bei der Hofkapelle“, wodurch er auch gesellschaftlich in



seinen Kämpfen um die Rechte seiner Stellung, die er sich in nichts verkümmern liess, unterstützt wurde. Ein Jahrzehnt später, am 7. Mai 1747, huldigte auch Preussens grösster König dem grössten künstlerischen Genie seiner Zeit. Ein eigenes Bild, als Friedrich hinter dem Stuhl des alten Kantors, der im Reiserock ans Klavier hatte sitzen müssen, stand und staunend einmal über das andere „Nur ein Bach! nur ein Bach!“ rief. Sonst zog sich der Meister mit den Jahren immer mehr vom öffentlichen Musikleben zurück.

Auch in seiner Familie erlebte er Freud und Leid. Im Oktober 1730 kann er von seinen Kindern freudig schreiben: „Insgesamt sind sie geborene Musici und kann versichern, dass schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann.“ Die gute Entwicklung seines Philipp Emanuel erlebte er noch und auch den glücklichen Ehebund seiner ältesten Tochter. Aber von den zwanzig Kindern, die ihm seine beiden Frauen schenkten, sah er die Hälfte sterben und, was ihn noch mehr schmerzte, er sah, wie seinen Liebling Friedemann die bösen Leidenschaften zerrütteten, wie überhaupt seinem Geschlechte in der Fremde die alte Kraft verloren ging, die es auf dem Nährboden der Heimat besessen.

Der Alte aber wuchs immer mehr als Künstler und als Mensch. Hochragend über alle, aber voll Ruhe im Kleinen, in Äusserlichkeiten ihnen sich fügend. Von vielen beneidet und angefeindet, von vielen geehrt und bewundert, von keinem völlig verstanden, ja kaum in seiner vollen Grösse geahnt. Er aber hat seine Kunst, er schafft, unbekümmert um alles, immer Herrlicheres, Grösseres, Gewaltigeres. Eine staunenswerte Fruchtbarkeit bleibt ihm bis auf die letzten Tage. Und der Körper gehorcht dem Willen, die Augen nur können nicht mehr. Menschenhand kann da nicht helfen; infolge der Operation erblindet er völlig, und die vielen Arzneien untergraben rasch seinen Körper. In irdische Trübsal versenkt, aber in sicherer Zuversicht auf den Himmel diktiert er dem Schwiegersohn sein letztes Lied in die Feder: „Wenn wir in höchsten Nöten sein“. Da, ein Wunder, öffnen sich nochmals die Augen; zum Abschied noch einmal sieht er die lieben Seinen, die schöne Welt. Am Dienstag den 28. Juli 1750 in der neunten Abendstunde ist er gestorben.

Die Welt ahnte nicht, was sie verloren. Kein Stein, kein Kreuz schmückt sein Grab; vor wenigen Jahren erst wurden die irdischen Überreste des Meisters gefunden. Man war im Grunde froh, dass man ihn los war: „man wolle einen Kantor, keinen Kapellmeister,“ hiess es in der Ratssitzung wenige Tage nach seinem Tode.

Und so beliess man Bachs Witwe in grösster Bedrängnis, bis sie zwei Jahre später als Almosenfrau starb. Sein Sohn Friedemann ver-

schleuderte die Manuskripte, die ihm bei der Teilung zugefallen, für seine Tochter Regina veranstaltete Beethoven ein Wohltätigkeitskonzert.

Aber auch Bachs Schaffen geriet in Vergessenheit. In seiner Jugend kannte Beethoven davon nur das „wohltemperierte Klavier". Später allerdings wurden ihm des „Vaters der Harmonie" Werke zur Bibel. Seit Beethoven, durch Mendelssohns, Schumanns, Robert Franz', Liszts Tätigkeit ist Bach immer mehr als Grundpfeiler unserer Musik erkannt worden.

„Nicht Bach, Meer sollte er heissen," rief Beethoven aus. Einem Meer vergleichbar ist die Arbeit seines Lebens. Wer vermag des Meeres Grenzen genau zu ermessen, sein Wesen zu ergründen? Staunend stehst du, in heiligem Grauen vor dieser Grösse, die dir doch Liebe erweckt.

Und Bachs geschichtliche Bedeutung: Er ragt, ein riesengrosser Markstein zwischen zwei Zeiten. Was die Musik vor ihm geschaffen, das läuft in ihm zusammen, findet in ihm die höchste Vollendung. Und was seither geschaffen worden? Da hat bereits Tieck die Losung gefunden, „dass in dem Genius des wundervollen Bach schon alle Folgezeit der entwickelten Musik ruhte". Denn wohl steht er mit den Füssen auf der Erde, ist der Zeit untertan in Kleinem und Äusserlichem, sein Haupt aber ragt himmelhoch in die Sphären der Ewigkeit, wo es kein Vergehen gibt und kein Werden, sondern nur ein unvergängliches Sein!





DIE ALLMACHT JOH. SEB. BACHS

von Charles Malherbe-Paris[1]

Zwerge dürfen sich nicht unterfangen, die Riesen messen zu wollen. Schon der Name Johann Sebastian Bach verpflichtet auch weniger kleine Geister als ich bin zu rückhaltloser Bewunderung, tiefer Demut und achtungsvollem Schweigen. In der Familie der Musiker erscheint dieser grosse Mann wie ein sagenhafter Held, dessen Tugenden die Nachwelt feiert, dessen Taten sie erzählt als die eines wohltätigen Vorfahren, der sein männliches Gepräge allen Söhnen seines Geschlechts aufdrückte. Sein Geist erscheint als Leuchtturm, der auf dem Ozean der Töne einen der Sonne ähnlichen Glanz ausstrahlt, ja der die Sonne selbst ist, deren funkelnde Strahlen Wärme und Leben verbreiten. Derartige banale Wahrheiten erfahren heutzutage keinen Widerspruch, die allgemeine Zustimmung verlieh ihnen die Strenge eines Lehrsatzes und Gesetzeskraft.

Trotzdem bleibt unter den Lobsprüchen, in dem Ruhm der Apotheose ein dunkler Punkt bestehen, der überrascht, bei einem oberflächlichen Beobachter auf den ersten Blick sogar leichten Zweifel erregen kann.

Es handelt sich nämlich um folgende Streitfrage.

Sicher nimmt Bach gegenwärtig eine hervorragende und unbestrittene Stellung in der Musik ein. Seine Werke haben theoretischen und praktischen Wert in dem Sinne, dass man sie nicht nur zu eigenem Vergnügen spielt, sondern sie auch wegen ihres hohen pädagogischen Gehalts studiert; ihr Inhalt ist erhaben, die Form immer bewundernswert; sie gelten mit Recht als Muster, und das „Wohltemperierte Klavier" muss jedem Komponisten im wahren Sinne des Wortes ein Lieblingsbuch werden. Seit wann ist dies aber so? Ein Blick auf die Geschichte lehrt, dass die Vorherrschaft erst seit einem halben Jahrhundert besteht. Gegen das Jahr 1830 ruhten die Messe (h-moll), die Matthäus-Passion, die Kantaten und Choräle noch unter dem Staube der Bibliotheken in einem Halbschlummer der Vergessenheit, der sich für Kunstwerke vom Tode kaum

[1]) Diesen Originalbeitrag für die „Musik" übertrug Herr Ernst Stier-Braunschweig ins Deutsche.

unterscheidet. Erst Mendelssohn-Bartholdy erweckte sie als Dirigent mit seinem Zauberstabe zu neuem Leben, und die so bewirkte Auferstehung ist nicht das geringste Verdienst des Meisters um die Musik. Durch Konzertaufführungen führte er seine Zeitgenossen in die Schönheiten dieser vergessenen Kunst ein. Darauf wurde die Bachgesellschaft gegründet, der Vermittlung durch das Gehör kam die Veröffentlichung der Werke trefflich zu statten; eine neue Religion war entstanden, die sich rasch über alle Länder verbreitete; mit jedem Jahre vermehrte sich die Zahl der Altäre, die Begeisterung der Anhänger, der Eifer der Diener und die Zuversicht der Gläubigen. Begrüsste nicht Charles Gounod eines Tages den Meister als Herrn der musikalischen Christenheit, indem er ihn mit ebenso viel Achtung als Geist „unsern heiligen Vater Bach" nannte!

Wie war es denn aber vor diesem Zurückgreifen auf die Vergangenheit, vor dieser fast zufälligen Ausgrabung, vor diesem glänzenden Wiederaufleben? Man wusste nichts von Bach,[1]) trotzdem machte die Musik seit einem Jahrhundert sogar Riesenfortschritte. E pur si muove! (Und sie bewegt sich doch!) Haydn scheint gar nicht versucht zu haben, weder Bach kennen zu lernen, noch seine Werke zu studieren. Mozart fand die Kantaten erst ein Jahr vor seinem Tode gelegentlich seiner Reise nach Leipzig, also viel zu spät, um noch von ihnen beeinflusst zu werden. Beethoven empfing seine Bildung in der Schule von Albrechtsberger und bekümmerte sich wenig um die ungeheure Erbschaft, die der geniale Kantor hinterlassen hatte. Die Entwicklung der modernen Musik vollzog sich also nach ihm ohne ihn! Angesichts dieser Tatsache muss man doch mit Recht fragen: „Wie ist es möglich, dass ein so bedeutender Mann so geringen Einfluss auf den Gang seiner Kunst ausübte?" Oder umgekehrt, was aber auf dasselbe hinausläuft: „Warum schätzen wir ihn so hoch, wenn seine Wirksamkeit so verschwindend war?"

Hier ist die Antwort.

Das Gebiet der Kunst ist unbegrenzt, zerfällt aber infolge des Talentes und der Tätigkeit der Tondichter, der Verhältnisse von Zeit und Ort, infolge von tausend allgemeinen oder besonderen Gründen in viele einzelne Abteilungen, es zeitigt Gattungen, Arten mit bestimmten Regeln und Grenzen. Es gleicht einem Feld, das der Ackermann bebaut, für dessen Fruchtbarmachung er Geist und Kraft einsetzt; er wählt den geeigneten Samen aus, und die Ernte wird um so fruchtbarer ausfallen, je besser die

---

[1]) Man kannte ihn so wenig, dass sich in dem historischen Wörterbuche von Peignot (Paris 1822) unter dem Namen J. S. Bach nur folgende allgemeine Bemerkung findet: „Er zeichnete sich im Kontrapunkte auf der Orgel und dem Klavier aus, er hinterliess mehrere Musikstücke (sic!) und elf Söhne, die in ihrer Kunst alle berühmt waren."

angewandten Mittel dem Zweck entsprechen. Die Ausbeute schwankt natürlich, unter den günstigsten Verhältnissen wird sie aber eine qualitativ und quantitativ unübertreffliche Höhe erreichen. Der Fortschritt kam alsdann an seinem Grenzpunkte an. Will man noch mehr und bessere Früchte erzielen, muss der Boden, der Same und dessen Pflege geändert, kurzum eine ganz andere Richtung eingeschlagen werden.

Nun, wenn bei Bach alles Musik ist, so ist er doch nicht die ganze Musik; sein Adlerauge bemerkte beispielsweise das blendende Trugbild der dramatischen Musik nicht; ob freiwillig oder unabsichtlich ist gleichgültig; er verachtete das Theater. Gott schien ihm vor allem und unter allen Ehren derjenigen der vokalen und instrumentalen Vielstimmigkeit würdig zu sein. Er bebaute das sichere Gebiet des Kontrapunktes, er ackerte wie seine Vorgänger, niemals wurde jedoch der Pflug besser geführt, die Furche schöner gezogen; die Pflugschar drang tiefer ein, der Same keimte, dank der wunderbaren Hilfskräfte seines Geistes erblühte die Ernte reicher und schöner als je zuvor. Durch seine Tätigkeit wurde die Fuge zu einem wunderbaren Garten, in den man durch hohe und majestätische Alleen tritt, in dem der zauberhafte Schmuck das Auge durch die Verschiedenheit der Aussichtspunkte, die geistreiche Anordnung der grünenden Flächen, den Glanz der Blumen und die Pracht der Früchte erfreut. So hoch erscheint seine Überlegenheit auf diesem Gebiete, dass man nach ihm nicht wagen durfte, ihm nahe oder gar gleich zu kommen; auch heute noch wird es niemand vermögen, im strengen Stil ein Werk zu schreiben, das den Meister erreicht. Um etwas Gleichwertiges zu liefern, musste man etwas Neues anfangen; das zeigt am deutlichsten Beethoven und Wagner, deren Geist zu rechter Zeit einen kraftvollen Aufschwung nahm, sie von dem alten Wege ab- und neuen Gesichtskreisen entgegenführte.

Die Stellung der Tondichter tritt deutlich hervor, ihre Tätigkeit zeigt sich in der Kunst mehr oder weniger scharf, die grössten hinterlassen nicht immer, wie die Geschichte durch charakteristische Beispiele beweist, die tiefsten Spuren. Jacopo Peri bildet in dem Glauben, das Geheimnis der alten Musik gefunden zu haben, mit seiner „Daphne“ und „Euridice“ das Mittel der modernen Musik im Theater: das Rezitativ. Lulli passt seine Melodieen dem Glanze des „Sonnenkönigs“ an und begründet die französische Oper. Pergolese will das Volk durch seine lyrischen Zwischenspiele belustigen, und seine „Servante-maîtresse“ wird die Mutter der komischen Oper. Dadurch, dass Gluck gewissen musikalischen Missbräuchen seiner Zeit den Garaus macht, legt er den Grund zum lyrischen Drama. Berlioz erfindet mit seiner „Symphonie Fantastique“ die Programmusik, und Liszt lenkt durch die symphonischen Dichtungen die Symphonie in eine Bahn, die er selbst nicht durcheilen konnte. Keiner dieser Meister

erreichte Bach in seiner einsamen Grösse, trotzdem war ihre Energie fruchtbarer an praktischen Erfolgen, übertraf ihr Einfluss den seinigen bei weitem. Während dieser für sich selbst, die Seinigen, einige Bewunderer und Freunde arbeitet, während sich seine Tätigkeit auf das mehr oder weniger unscheinbare Amt eines Organisten beschränkt, und er nur wenige Meisterwerke veröffentlicht, treten jene im Theater und Konzertsaal in Beziehungen zur Menge, geben ihre Werke heraus, verstehen es, sich die Reklame dienstbar zu machen, lenken die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, schaffen Parteigänger und geben ihrer Kunst eine unmittelbare, tatkräftigere Triebkraft. Welcher Art auch die Tragweite ihrer Erfindung sein mag, sie fanden immer etwas, machten sich unentbehrlich, und der Ruhm wurde der Preis ihrer Anstrengung.

Bach ist kein Pfadfinder im eigentlichen Sinne des Worts, er steckt in dem Verfahren seiner Zeit, aber er passt es seinen Bedürfnissen an, mit verhältnismässig geringer Ausrüstung offenbart er sich als vollendeter Künstler. Den von ihm durchlaufenen Weg haben auch andre beschritten, er macht ihn aber breiter und gerader, sicherer und einheitlicher. Das von ihm errichtete Denkmal ist im Stil seiner Zeit gehalten, trotzdem darf es niemand berühren, ohne die Schönheit zu schädigen, die sich aus den harmonischen Linien und dem vollendeten Ebenmass ergibt. Er entdeckte keine neue musikalische Welt, sondern durchforschte nur die alte, um alle Hilfskräfte derselben kennen zu lernen, um sich ihre Reichtümer anzueignen. So erklärt es sich, dass seine Bedeutung für die Entwicklung der Musik geringer erscheint als diejenige vieler anderer, die ihm nicht das Wasser reichen. Sein bescheidenes Zurücktreten, die Würde eines jeder Reklame abholden Lebens, die Verachtung aller leichten und volkstümlichen Werke bewirkte von vornherein, dass er nur von denen bewundert wurde, die ihm nahetraten.

Wie viele seiner Zeitgenossen kannten ihn! Und wie viele Nachfolger haben ihn vergessen, weil sie von den Werken, die ihrer Veröffentlichung harrten, nichts wussten. Hätte man sie auch gekannt, die Richtung der Musik würde sich dennoch nicht geändert haben; die Strömung, welche die Musik gegen das Theater trieb, würde weder aufgehalten, noch eingedämmt worden sein. Die Allmacht Bachs hätte man allerdings etwas früher erkannt, aber sie würde immer auf dem Spezialgebiete des Künstlers, auf dem er sich auszeichnete, einen Grenzstein gebildet haben, der den Nachfolgern zuzurufen schien: „Bis hierher und nicht weiter!"

Diese Allmacht Bachs beruht tatsächlich weniger in der Neuheit als in der Vollendung, und diese lässt sich nicht nachahmen. Ein solcher Riese konnte also während eines Jahrhunderts vergessen bleiben; es war

sogar denkbar, dass er gar nicht existierte; das musikalische Kapital wurde dadurch natürlich vermindert, der Gang des Geschicks aber nicht geändert. Sein Gesamtwerk stellt eine leuchtende Kraft dar, die hier den höchsten Grad der Intensität erreichte. Es bildet keinen Ausgangs-, sondern einen Endpunkt. Es überragt gleichartige Schöpfungen wie ein hoher Berg die niedrigen Hügel. Es beherrscht ein ganzes Gebiet der Tonkunst und bezeichnet dessen Gipfel.





EINIGES ÜBER BACHSCHE KANTATEN

VERANLASST DURCH EINE AUFFÜHRUNG MEHRERER DERSELBEN SEITENS DER HALLESCHEN SINGAKADEMIE

mitgeteilt von Robert Franz [1])



Selten ist ein anerkennungswerteres Unternehmen ins Leben getreten, als die seit 1850 begonnene Herausgabe der Werke Seb. Bachs. Steht aber der bisher erzielte Erfolg, soweit er in einer freudigen Wiedergabe der Tonwerke des grossen Meisters erblickt werden kann, im richtigen Verhältnis zum Verdienst des Unternehmens? Mindestens wird es erlaubt sein, dies zu bezweifeln. Hat doch selbst die Kritik sich beharrlich damit begnügt, die verschiedenen Jahrgänge der Bachgesellschaft einfach zu registrieren und höchstens ein kurzes Inhaltsverzeichnis der Bände dem Publikum mitzuteilen. Da das bisher Edierte zur grösseren Hälfte bisher unbekannt war, so wäre es wohl am Orte gewesen, mindestens einzelne der 36 Kantaten einer gründlichen Besprechung zu unterziehen und sie

---

[1]) Wir glauben unseren Lesern einen Gefallen zu erweisen, wenn wir diese kleine aber sehr wertvolle Abhandlung von Robert Franz, die in No. 5 (31. Juli 1857) des 47. Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschien, durch eine Wiederveröffentlichung der Vergessenheit entreissen. Die Anregung hierzu gab Herr Albert Pfeiffer-Bonn, der uns das Originalmanuskript des Aufsatzes, das aus der Posonyischen Sammlung (Wien) in seinen Besitz überging, zum Abdruck freundlichst zur Verfügung stellte. Die Aufführung der von Robert Franz in seinem Artikel behandelten Bachschen Kantaten durch die Hallesche Singakademie fand am 4. Juli 1857 statt. — Im Anschluss hieran zitieren wir einige Stellen aus Briefen des Meisters, die für Franz' Stellung zu Bach charakteristisch sind. Am 5. Mai 1858 schreibt er an Julius Schäffer: „An der Singakademie erlebe ich jetzt grosse Freude. Die singt Ihnen zum Entzücken! Augenblicklich sind wir mit einer Bachschen Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" (Jahrg. 5 a, No. 1 der Ausgabe der Bach-Gesellschaft) beschäftigt, die mich ganz toll und närrisch machte. Das ist eine Komposition, gegen die alles übrige zu nichts verschwindet. Man denkt gar nicht mehr daran, dass hier komponiert worden ist — jede Note hat sich sozusagen selbst niedergeschrieben . . . Wollt Ihr Zukunftstoren Riesengrösse mit kindlicher Einfalt gepaart sehen, so steckt die Nase in solche Sachen und Ihr werdet schnell genug zum Bewusstsein Euerer Jämmerlichkeit kommen. Aber die sehen und hören doch nicht!" — Ganz ähnlich schreibt er um dieselbe Zeit auch an Otto Dresel und fragt ihn beiläufig, ob er seinen „Aufsatz über Bachsche Kantaten in der Brendelschen Zeitung gelesen" habe. — Direkt auf unseren Artikel bezieht sich folgende Stelle in einem Brief an Julius Schäffer



hiermit der Teilnahme des musikalischen Publikums ein gut Stück näher zu führen. In einer Zeit, die im Kirchenstil herzlich wenig leistet, ist es einfach Pflicht, das übersehene Beste dieser Gattung eindringlich und schnell der allgemeinsten Berücksichtigung ans Herz zu legen.

In seinen Kirchensachen kommt Bach eine Behandlung der Formen zu Hilfe, die ihm eigentümlich ist. Die Form gibt ihm nicht nur die Mittel zur Darstellung des Gegenstandes — er weiss auch noch eine besondere symbolische Bedeutung hineinzulegen, die überkommenen Formen dadurch zu heben, dass er ihre Grundverhältnisse in Beziehung zum Gegenstande und dessen tieferer Bedeutung zu setzen weiss. Ohne Bedenken kann man es wohl als Regel hinstellen: je tiefsinniger Bach in seinen formalen Kombinationen auftritt, desto sicherer lässt sich darauf rechnen, dass hinter dem ungewöhnlichen Ausdruck ein ebenso überraschender Gedanke verborgen liegt. Poetisches Eingehen in den Sinn der Worte wird durchschnittlich rasch und sicher das Rätsel lösen. Eine Menge von Fällen spricht für diese Tatsache — zum Teil hat sie die Kritik bereits ans Licht gezogen, zum Teil liegt noch manches im Dunkel, das liebevolle Hingebung früher oder später klären wird.

Um von der Art und Weise Bachscher Symbolik der Formen einen in die Augen springenden Beleg zu geben, begnügen wir uns mit einem Beispiel aus der bekannten Kantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott". Wie mit einem eisernen Gürtel umschliesst hier der Meister den ersten Chor durch eine auf halben Takt in der Oktave einschlagende kanonische Führung der Choralmelodie. Oboen und Fundamentalbass vollziehen diese kunstreiche Aufgabe und zwar so, dass sie die äussersten Grenzen der Höhe und Tiefe des Satzes bestimmen. Innerhalb dieses strengen Gefüges bewegen sich Gesangstimmen und Orchester in völliger Freiheit, die melodischen Formen des Cantus firmus teils nachahmend, teils umschreibend. Man hat vielfach und mit Recht das grosse Kunststück einer solchen Anlage und Durchführung angestaunt — ist aber der hoch-symbolische Sinn, den Bach sicherlich mit diesen aussergewöhnlichen Mitteln beabsichtigte, weniger der grössten Teilnahme wert? Konnte

---

vom 19. September 1857: „... Haben Sie denn meine neuliche Abhandlung über Bachs Kantaten in der Brendelschen Zeitung gelesen? ... Er [Brendel] wollte mich absolut für seine Zeitung engagieren, um in langen Artikeln die Bachausgabe zu besprechen ... Übrigens liegt es durchaus nicht ausserhalb meiner Pläne und Absichten, wenn ich hin und wieder über Bach einen Artikel schreibe. Was ich in dieser Hinsicht tue, kommt nur wieder meiner Richtung zugute und hilft ein Verständnis anbahnen, das für die allgemeinen Kunstinteressen nur von höchster Wichtigkeit sein kann. Zu einer derartigen Tätigkeit darf man sich aber nicht engagieren lassen, sondern muss sich ein ganz zwangloses Arbeiten offen halten."

Anmerkung der Redaktion

die „Feste Burg" in architektonischer Hinsicht gewaltiger umgrenzt, durch Tonmaterial erhabener ausgebaut werden?

Bachs Kantaten bewegen sich häufig in einem Stil, der in gedrängten Zügen Episches, Dramatisches und Lyrisches umfasst und daher zur Analyse auffordert: eine besondere Veranlassung lässt uns dieser Aufforderung für einige derselben Folge leisten. In No. 2 der Kantaten des sogenannten Weihnachtsoratoriums (Bachs Werke Jahrgang 5b) [der Bachgesellschaft] sind jene Richtungen in naiver Folge kurz und bündig nebeneinander gestellt. Eine weit ausgeführte Symphonie eröffnet das Werk und fixiert anschaulich die idyllische Szene, in der sich das liebliche Drama weiterentwickeln soll. Den Hirten auf dem Felde künden die himmlischen Heerscharen des Heilands nahe Ankunft. Zuerst treten zwei Instrumentalgruppen (die von Flöten begleiteten Streichinstrumente und ein Oboenquartett) im Wechselgesang nebeneinander; der Gesang der einen schwebt aufwärts, der der andern abwärts — Bach mag an die Gruppen der Hirten und Engel gedacht haben — bald aber einigen sich die Gegensätze und bilden in dieser Verschmelzung einen Instrumentalchor, der dem lauschenden Ohr von Dingen und Zeiten sagt, die mit den seligsten Erinnerungen der Kindheit zusammenfallen. Den Inhalt der Symphonie erläuternd beginnt jetzt der Evangelist seine Erzählung mit: „Es waren Hirten in derselben Gegend", der sich ein Choral der Gemeinde: „Brich an du schönes Morgenlicht" eng anschliesst. Darauf führt der Evangelist den Engel redend ein: „Fürchtet euch nicht, ich verkündige euch grosse Freude". Eine Bassstimme, Ton und Haltung nach den Prediger der anwesenden Gemeinde repräsentierend, erinnert nun in einem höchst eigentümlich begleiteten Rezitativ an die alttestamentliche Verheissung des Herrn. Der Evangelist tritt wieder auf und weist die Hirten der Krippe zu, in der sie das Kind finden werden. Die Gemeinde begleitet diesen Moment mit dem herrlich gesetzten Choral: „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall". Jene Bassstimme mischt sich von neuem ein und fordert die Versammelten auf, dem Kindlein ein Lied „im süssen Ton" zu weihen. Dieses Gebot ist von hochpoetischer Wirkung: 4 Oboen (2 Oboe d'amore und 2 Oboe da caccia), die der Bass mit einer sanft auf- und abschwebenden Begleitungsfigur unterstützt, reflektieren gleichsam den Glanz, der den Umstehenden aus der Krippe geheimnisvoll entgegenstrahlt. Die Szene erinnert lebhaft an die Nacht von Correggio, noch mehr an die von Rotari. Eine Altstimme beginnt nun ein Schlummerlied, das an naiver Einfachheit und Innigkeit seinesgleichen sucht: die Singstimme und sämtliche begleitende Instrumente zeichnen die Situation mit unzweideutiger Klarheit. Unmittelbar darauf führt der Evangelist „die Menge der himmlischen Heerscharen" in dem gewaltigen Chor: „Ehre sei Gott in der Höhe" usw. ein. Die Gross-

artigkeit dieser weit ausgeführten Nummer in Worten wiedergeben zu wollen, wäre ein erfolgloses Unternehmen. Was sich nur an Kühnheit der Anlage, an spielender Leichtigkeit der Ausführung, mit einem Worte an vollständiger Beherrschung der Tonmittel denken lässt, hat Bach hier geleistet. Ein Basso continuo, der meist in einer sequenzartig angelegten Figur vorwärts drängt und nur bei dem „und Friede auf Erden" als sanft wechselnder Orgelpunkt erscheint, bildet das unerschütterliche Fundament, auf dem Gesangstimmen und Instrumente sicher ruhen. Der Vokalsatz schwebt luftig und frei, indem die einzelnen Partien in wunderbarer Feinheit sich gegenseitig stützen und halten, einher; die Streichinstrumente einerseits und das Quartett der Oboen andererseits begleiten in völlig selbständigen Chören den Gesang, schmücken und umspielen mit eifrigster Bereitwilligkeit die gewaltig fortwogenden Chormassen. Der Verlauf des Ganzen unterbricht sich verschiedene Male in Gegensätzen, zuerst bei dem „und Friede auf Erden" und dann bei „und den Menschen ein Wohlgefallen". Diese Kontraste stärken sich nur untereinander und steigern die Entwicklung gegen das Ende zu schwindelnder Höhe. Trotz aller Erhabenheit und Majestät resultiert der Ausdruck in kindlichster Naivität. Hat der Künstler schon bei jeder Aufgabe das schwierige Geheimnis zu lösen, Gesetz und individuelle Freiheit miteinander in Einklang zu bringen, so treten beim strengen Stil hinsichtlich dieser Forderung leicht Konflikte ein, die oft mit der Niederlage des Gesetzes oder des Individuums bedenklich enden. Bach leistet hier, wie in allem übrigen, das Höchste — ein sprechender Beweis dafür dürfte der eben erwähnte Chorsatz sein. Diese Ansicht scheint der Meister selbst geteilt zu haben, wenigstens lässt sich das unmittelbar folgende Rezitativ also vernehmen: „So recht, ihr Engel, jauchzt und singet, dass es uns heut' so schön gelinget. Auf denn! wir stimmen mit euch ein, uns kann es so wie euch erfreu'n". Den würdigen Schluss der Kantate bildet nun der in hoher Stimmlage gehaltene Choral: „Wir singen dir in deinem Heer". Die Streichinstrumente gehen mit den Singstimmen, mit Ausnahme des Fundamentalbasses, der das Motiv der Hirten aus der Einleitungssymphonie andeutet, im unisono, das Oboenquartett und die beiden Flöten bestreiten die Zwischenspiele und zwar mit jenem lieblichen Gesang der himmlischen Heerscharen aus derselben Nummer. So rundet sich das Ganze zur schönen Einheit ab und hinterlässt, ungeachtet der ausgedehntesten Anwendung aller Kunstmittel, nur den Eindruck unschuldiger Freude und Seligkeit.

Den geraden Gegensatz zu dem eben analysierten Tonwerk bietet an Inhalt und Form eine andere Kantate: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig". (Bachgesellschaft Jahrgang 5a No. 26.) Während über jenem die heiteren Züge der Kindheit lagern, die allenthalben mit hellem Blick emporschauen,

trägt diese etwas Greisenhaftes im Antlitz, das unversöhnt mit kaltem, erloschenem Auge von Vergänglichkeit und Verfall alles Irdischen predigt. Durch sein reflektierendes Gepräge fordert der Stoff vielfach zu einer symbolischen Behandlung auf. — Bach weiss diese Seite bewunderungswürdig auszubeuten und liefert ein psychologisches Gemälde von ergreifender Wahrheit und Kraft.

Der Text des ersten Chors bringt den Choralvers: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Leben! Wie ein Nebel bald entstehet und auch wieder bald vergehet, so ist unser Leben, sehet!“ Die Choralmelodie wird vom Sopran, den die weichen Töne eines Horns unterstützen, ausgeführt. Die übrigen Singstimmen, Alt, Tenor und Bass, bewegen sich in homophoner Führung, Achtelnoten gegen eine halbe des cantus firmus und stellen rezitierend bange Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen an. Wunderbar kontrastiert der elegische Ton der Choralmelodie gegen die leise dröhnenden Schritte der begleitenden Stimmen — wie hilflos ergeben sich letztere in den unerbittlichen Gang des Geschicks, haben weder den Mut des Glaubens, noch den Trotz des sich Auflehnens. In jeder neuen Zeile des cantus firmus und zwar gegen das Ende desselben, vereinigen sich die begleitenden Stimmen zu einem charakteristischen und unheimlichen Unisono, worauf sie schnell abbrechend vom Schauplatz verschwinden. Im Hintergrund, ganz unabhängig vom Gesange, flutet das Orchester in dunkler Ferne leise und teilnahmslos auf und ab, den wogenden Strom der Zeiten in so drastischer Anschaulichkeit schildernd, dass ein Zweifel über die Bedeutung dieses Teiles der Komposition gar nicht aufkommen kann: das Orchester zeichnet die Situation, der Gesang stellt grübelnde Betrachtungen über dieselbe an. Uns Epigonen drängt sich hierbei die Frage von selbst auf: wie war es möglich, solchen Gedanken frei und ungezwungen darzustellen — was war die erste Anlage, war es der Orchesterpart, waren es die Singstimmen? In Wahrheit, es sind seit 100 Jahren Kunstgeheimnisse verlorengegangen, die es schmerzlich bedauern lassen, dass Zeiten eintraten, die von derartigen Wundern des Geistes nichts wissen wollten oder vielmehr nichts wissen konnten. Der Zukunft bleibt es einstweilen vorbehalten, diese Mysterien des Handwerks von neuem aufzufinden — vielleicht befruchtet sie damit die Öde der jetzigen Kunstproduktion. Dass das Handwerk bei Bach vielfach mitgearbeitet hat, unterliegt keinem Zweifel, ebenso wenig, und das ist sein höchster Ruhm, dass er es stets ideellen Zwecken dienstbar macht: man ist über diesen Punkt lange im Ungewissen gewesen — nachgerade wird es Zeit, jeden hier einschlagenden Irrtum schwinden zu lassen.

Diesem herrlichen ersten Chor folgt in der Kantate eine sehr schwierige und wenig dankbare Tenorarie, die an übermässiger Ausdehnung

leidet, ohne durch innere Steigerung diesen Mangel genügend zu ersetzen: das ganze Werk entwickelt sich energischer, wenn sie ausfällt. Ein unvergleichlich schönes Altrezitativ, das auch „Schönheit, Stärke, Ehre und Ruhm" durch das Grab richtet, dient einer Bassarie zur Einleitung, die ihresgleichen wieder nur bei Bach findet. Folgender Text ist ihr zugrunde gelegt: „An irdische Schätze das Herze zu hängen, ist eine Verführung der törichten Welt. Wie leichtlich entstehen verzehrende Gluten, wie rauschen und reissen die wallenden Fluten, bis alles zerschmettert in Trümmer zerfällt." Unser Meister hat sich die starken Gegensätze, die im Text liegen, nicht entgehen lassen: resignierende Betrachtung einerseits, leidenschaftliche Vernichtung andrerseits formen sich zu einem Ganzen, an innerer und äusserer Vollendung wie aus einem Guss. Die scheinbare Ruhe, mit der die Singstimme beginnt, wird schnell durch hart dreinschlagende Worte, die wie ein Hammer niederfallen, heftig unterbrochen und steigert sich zu einer zürnenden Erregtheit, die des Ausführenden höchste Kraft in Anspruch nimmt. Die Instrumentalbegleitung, drei Oboen und Fundamentalbass, ist stets zur Hand, die malerischen Züge des Textes wiederzugeben: die „verzehrenden Gluten", die „wallenden Fluten", das zu Scherben und Trümmern „zerschmettern" — alles kommt zu seinem Recht in bilderreicher Darstellung. Es versteht sich von selbst, dass Bach über der Ausarbeitung des einzelnen nie die Grundstimmung aus dem Auge verliert, sondern durch das lebensvolle Detail den Verlauf nur schmückt und hebt. Die Arie gewinnt übrigens an Wirkung, wenn das da capo übergangen und mit dem bedeutsamen Melisma der Singstimme abgeschlossen wird. Bach fand zu seiner Zeit manchen durch die Tradition sanktionierten Formalismus vor, dem er sich nicht immer entziehen konnte oder wollte. Zum Überfluss ist diese Nummer für den Gesang sehr effektvoll geschrieben — ein Sänger, der ausser bedeutendem Stimmfond die nötige Intensivität besitzt, kann sie in sein Konzertrepertoire aufnehmen und wird allenthalben eines glänzenden Erfolgs gewiss sein dürfen.

Ein Sopranrezitativ, das sogar völlige Vergessenheit der „höchsten Herrlichkeit und Pracht" über das Grab hinaus in sichere Aussicht stellt, folgt der Bassarie. Bachs Rezitative zeichnen sich durch Wahrheit des melodischen Ausdrucks, durch Reichtum der harmonischen Grundlagen und rhythmische Bestimmtheit aus. Die Neigung, sich in seine Texte möglichst zu vertiefen, kann bei ihm als bekannt vorausgesetzt werden — es darf daher um so weniger wundernehmen, wenn er im Rezitativ stets höchste Übereinstimmung zwischen Wort und Ton bringt. Ausserdem gibt er häufig an geeigneter Stelle die rezitierende Form auf und lässt sie in eine ariose übergehen. Der Gesang hat in diesem Falle um so eindringlicher sich geltend zu machen, da auf ihm ausschliesslich der Schwerpunkt der

Empfindung liegt und er nur wenig durch die Begleitung unterstützt wird, die selten über das Skizzenartige hinausgeht. — Das eben erwähnte Sopranrezitativ leitet nun den letzten Choral ein, der einfach im vierstimmigen Satz vom Chor und Orchester vorgetragen wird. Er schliesst das erschütternde Gemälde mit den mahnenden Worten ab: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig sind der Menschen Sachen! Alles, alles, was wir sehen, das muss fallen und vergehen; was Gott fürcht't, bleibt ewig stehen."

Eine dritte Kantate, die mit den beiden obigen wieder in eigentümlichem Kontrast wegen ihres rein lyrischen Gepräges steht, finden wir in Jahrgang 1 der Bachgesellschaft No. 6 unter dem Titel: „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden". Wir können uns im allgemeinen hier kürzer fassen, da der Ausdruck derselben klar zutage liegt und eine gute Darstellung auf wenig Schwierigkeiten stossen wird.

Der erste und Hauptchor ist vortrefflich zu drei Teilen disponiert, die alle den nämlichen Text: „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneiget" behandeln. Ein liedartiger Satz ($^3/_4$ c-moll) fasst die Worte zunächst von der Seite kindlichen und heissen Betens auf. Er ist einer jener seelenvollen, ariosen Chorpiecen, in denen Bach als unerreichtes Muster dasteht. Jede der vier Singstimmen atmet tiefes Gefühl und lässt es stets ungewiss, welche unter ihnen der eigentliche Träger des Ausdrucks ist. Diese merkwürdige Erscheinung wird durch das charakteristische Farbenspiel, in das der Meister die vier Grundtypen der menschlichen Stimme zu kleiden versteht, hervorgebracht. Der Sopran zeichnet sich durch weiche, schlanke und schwunghafte Formen aus, der Alt vertritt die schattigen, elegischen Partien, der Tenor ist feurig und beredt gehalten, während der Bass in ernsten und gemessenen Gängen einherschreitet. Bach gibt seinen Singstimmen nicht bloss eine formale Selbständigkeit, das taten vor ihm die Meister der italienischen und deutschen Schule auch, sondern hauptsächlich eine ideale. Diese Individualisierung im höheren Sinne ist ein echt protestantischer Zug und lässt den Bachschen Genius wieder von einer neuen, reichen Seite anschauen. Welche lohnende Ausbeute eine derartige Betrachtung gewährt, kann jeder an sich erleben, der sich ihr eifrig und unbefangen hingibt. Nachdem dieser einleitende Teil in den innigsten und mannigfaltigsten Akzenten den Wortinhalt beleuchtet hat, tritt ein leidenschaftlicher Mittelsatz, der gleich von vornherein seine erregte Natur in einer dreifachen Thematik ankündigt, auf. Der Text spaltet sich in drei Gruppen, deren jede ein charakteristisches Motiv darstellt. „Bleib' bei uns" in langen Noten als Orgelpunkt, „denn es will Abend werden" leidenschaftlich in die Höhe drängend, „und der Tag hat sich geneiget", leise sich in die Tiefe senkend. In den kunstreichsten Verschlingungen entwickelt sich nun ein heisser Kampf der

Gegensätze: bald gewinnt das eine Motiv, bald das andere die Oberhand, je nachdem es der bunte Wechsel fügt. Das „denn es will Abend werden" scheint den Sieg davonzutragen, es drängt sich wenigstens in den entscheidenden Augenblicken am lebhaftesten in den Vordergrund und beeinträchtigt besonders das „Bleib' bei uns" in bedenklicher Weise. Die Instrumente überlassen anfangs den Singstimmen das Terrain, werfen sich aber nach und nach auch in die Szene und gewinnen gegen das Ende immer mehr an Selbständigkeit. Nachdem die drei Grundthemen in allen denkbaren Möglichkeiten verarbeitet sind, greift der Vokalsatz plötzlich das Motiv: „Bleib' bei uns", wie um sich für die erlittene Zurücksetzung zu entschädigen, im gewaltigen Unisono auf: der Bass erfasst das g der grossen, der Tenor das der kleinen, der Alt das der eingestrichenen, der Sopran das der zweigestrichenen Oktave. In diesen auseinanderklaffenden, weithin schallenden Ruf stürzen sich die Instrumente mit den Motiven: „denn es will Abend werden" und „und der Tag hat sich geneiget". Nach diesem Äussersten, das durch eine energische Seitenwendung zum Stillstand gebracht wird, tritt der erste ariose Satz, alle bangen Sorgen und Zweifel zerteilend, wieder ein und repetiert sich mit geringen Modifikationen und Kürzungen.

Diesem Chor reihen sich mehrere Solosätze an, von denen nur der für Sopran über dem Choral: „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" nebst dem folgenden Bassrezitativ auszuzeichnen sind.[1]) Erstere Nummer interessiert durch liebliche Form und letztere durch tiefen Ernst. Mit edler Würde schliesst die Kantate der vierstimmig gesetzte Choral: „Beweis' dein' Macht, Herr Jesu Christ, der du Herr aller Herren bist: beschirm' dein' arme Christenheit, dass sie dich lob' in Ewigkeit" ab.

Die Hallesche Singakademie veranstaltete am 4. Juli [1857] eine Soiree, in der die drei eben besprochenen Kantaten aufgeführt wurden. Solosänger, Chor und Orchester wetteiferten in einer Darstellung, die im Sinne obiger Auffassungen war. Das zahlreich versammelte Publikum erkannte dies dankbar durch eine unzweideutige und herzliche Teilnahme an. Die Ausführung hier erweist also die Ausführbarkeit und deren Erfolg — auf diesen stützt sich unsere Darlegung, nicht auf ein privates Studium der Partituren. Geben wir gern zu, dass die vielen Schwierigkeiten, welche Bachs Werke bieten, nur mit Selbstverleugnung überwunden werden können, geben wir ferner zu, dass die Fremdartigkeit des ruhelosen polyphonen Stils ein durch homophone Musik erzogenes und gebildetes Ohr zunächst mehr belästigen als befriedigen wird, dass eine gute Leistung an eigen-

[1]) Unter den Solosätzen wird überhaupt in den Bachschen Kantaten mit Vorsicht eine Auswahl zu treffen sein, da manche derselben unserer Gefühls- und Anschauungsweise etwas fern liegen dürften.

tümliche Bedingungen, Tonbildung, Deklamation und Akzentuierung betreffend, geknüpft ist, Hindernisse, die sämtlich erst mit Ernst überwunden sein wollen — der reiche Lohn liegt jenseits derselben in einem Wunderlande, das dem Gemüt Herrlichkeiten erschliesst, die unbedenklich den Vergleich mit allen andern aushalten. Es ist nur ein natürlicher Wunsch, dass der hohe Genuss, der bisher in vereinzelten Kreisen an den Werken des Meisters empfunden wurde, der ganzen Menschheit bald und im reichsten Masse mitgeteilt werde — in der Kunst ist ja eine Universalität geboten, die Zeiten und Menschen harmonisch zu verschmelzen weiss.

Unsere flüchtige Skizzierung beansprucht keineswegs, eine erschöpfende Darstellung aller Feinheiten und Schönheiten, mit denen der psychologische Verlauf jener drei Kantaten bestritten wird, zu sein — dazu hätten wir das technische Material viel ausgedehnter herbeiziehen müssen; sie musste ausserdem manchen Punkt unberücksichtigt lassen, wie z. B. die Art und Weise, in der Bach seine Texte mit poetischem Sinn zu ordnen und zu einem künstlerischen Ganzen zu verweben weiss — erfahrene und geübtere Hände mögen dergleichen besser dem allgemeinen Bewusstsein zu vermitteln suchen: — sie mag höchstens dazu dienen, die Aufmerksamkeit lebhafter auf Bachs Persönlichkeit zu lenken, um in ihr ein mustergültiges Beispiel von Hingebung an die ergriffenen Kunststoffe einerseits, von ruhiger selbstgewisser Kraft in der Ausführung derselben andererseits zu erblicken. Der unermessliche Reichtum seiner Hervorbringungen liegt zurzeit noch unter Schloss und Riegel — möge sich die nächste Zukunft freudig dazu berufen fühlen, den Schatz unversehrt zu heben.





Albert Schweitzer: J. S. Bach, le musicien-poète. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Zu seinen Lebzeiten vielfach bewundert und angestaunt, aber im Grund wenig begriffen, ist J. S. Bach bald nach seinem Tode nicht nur fast völlig vergessen worden, sondern man gewöhnte sich auch daran — zum mindesten während der Blütezeit des „galanten Stils" in der Musik — ihn, soweit man noch etwas von seinen Werken wusste, von oben herab anzusehen und als zwar genialen, aber unkultivierten Vertreter einer längst überholten, rohen und halbbarbarischen Kunstrichtung zu bemängeln und zu bekritteln. Man fand ihn überladen und schwülstig, verglich ihn mit den Poeten der sogen. zweiten schlesischen Dichterschule,[1]) und kein geringerer als C. M. von Weber konnte noch im Jahre 1810 bei Gelegenheit einer Analyse der von seinem Lehrer Vogler „verbesserten" Bearbeitung Bachscher Choralharmonisierungen zu dem uns heute unbegreiflich erscheinenden Urteil gelangen, dass Vogler als Harmoniker dem alten Thomaskantor weit überlegen sei und für seine Arbeit den Dank aller ernsten Musikfreunde verdiene. Es ist nun gewiss kein Zufall, dass die Wiederentdeckung Bachs, sein Emportauchen aus langjähriger Vergessenheit und Verkennung zeitlich zusammenfällt mit dem Emporkommen der musikalischen Romantik, und dass es in erster Linie die Meister dieser der Musik des 19. Jahrhunderts ihren eigentümlichen Charakter verleihenden Kunstrichtung waren, die sich um ein lebendiges Verständnis der gigantischen Kunst jenes Gewaltigen die grössten Verdienste erwarben. Derselbe Weber, der als 24jähriger junger Mann für einen Vogler gegen Bach Partei ergreift, ist ein Jahrzehnt später der tiefen Wesensverwandtschaft, die jene alte Kunst mit seinem eigenen Streben verbindet, sich wohl bewusst. Im Jahre 1821 sagt er: „Seb. Bachs Eigentümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch." Acht Jahre später erweckt ein anderer Romantiker, Felix Mendelssohn, die Matthäuspassion aus ihrem Dornröschenschlafe, nach Verlauf weiterer fünf Jahre begründet Robert Schumann die „Neue Zeitschrift für Musik", in der er als begeisterter Apostel seines glühenden Bach-Enthusiasmus auftrat, und wenn in der Folge die Abtrennung der um die Fahne Wagners und Liszts sich scharenden Neuromantiker von dem älteren, den Neuerungen der Zukunftsmusik gegenüber sich ablehnend verhaltenden Zweige der Romantik eine tiefgehende Spaltung in die deutsche Musikwelt brachte: in der verehrenden Bewunderung und Liebe für Bach fanden die beiden so bitter einander befehdenden Parteien sich einstimmig zusammen.

Was war es nun, was gerade die Romantiker so mächtig zu Bach hinzog, welche Art der Verwandtschaft liess sie gerade in dem einer doch so ganz anders gearteten Zeit

---

[1]) So schon 1737 Scheibe in seinem „Kritischen Musicus".

und Welt angehörigen Meister so etwas wie einen Vorläufer ihrer eigenen Art erkennen? Um das zu erklären, mag man an den historisierenden Zug der Romantik erinnern, an ihre Vorliebe für das Alte, insonderheit für das Altdeutsche, man mag daran denken, dass man den akustischen Eindruck der wundervollen musikalischen Architektonik Bachscher Chöre oft und gewiss nicht ohne Grund mit dem optischen Eindruck himmelanstrebender gotischer Kirchenhallen verglichen und dass es demgemäss einer Zeit schrankenloser Gotik-Begeisterung naheliegen musste, sich dieser lebhaft gefühlten Analogie gefangen zu geben. Aber mehr als diese mehr äusserlichen Motive mussten zwei tiefinnerliche Gründe dahin wirken, dass ein vom Geiste der Romantik beherrschtes Geschlecht Bach in einem ganz andern Lichte sah, als die Zeitgenossen des Meisters und die unmittelbar auf diese folgende Generation. Zunächst ein allgemein ästhetischer, den wir am treffendsten und kürzesten bezeichnen können, wenn wir uns zweier bekannter Termini der älteren Ästhetik bedienen: die Romantik strebte einem künstlerischen Ideale nach, das, wie man früher sagte, nicht der Kategorie des Schönen, sondern der des Erhabenen angehört, und eben darum konnte sie einen Bach lieben und bewundern nicht nur trotz, sondern gerade auch in und wegen dem, was die Vertreter der vorhergegangenen Periode an ihm getadelt hatten. Der zweite dieser inneren Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Bach und der Romantik ist ein speziell musikästhetischer, und ich halte ihn für besonders wichtig. Es ist der musikalischen Romantik, und zwar in allen ihren Teilrichtungen und Abzweigungen eigentümlich, dass sie von dem Eigengebiete der Tonkunst Brücken schlägt hinüber in das Schwesterreich der Dichtkunst, dass sie auf eine Annäherung des musikalischen Ausdrucks an den dichterischen, oder doch auf eine enge Verbindung zwischen Musik und Poesie ausgeht: alle spezifisch romantische Musik ist mehr oder minder poetisierende Musik. Nun, und gerade darin erweist sich Bach vielleicht am allermeisten und am alleroffenkundigsten als „vorromantischer Romantiker“, dass auch er „Tondichter“ nicht nur in dem Sinne ist, wie jeder echte schaffende Musiker, sondern auch in jenem engeren Verstande, dass er ein poetisierender Tonsetzer ist, einer, der — wo immer er eine mit poetischem Texte in Verbindung stehende Musik zu schreiben hat — nicht nur im allgemeinen Stimmungsausdruck, sondern bis ins Detail hinein seine Tonsprache durch die Vorstellungen, Bilder und Gedanken des dichterischen Wortes beeinflussen lässt.

Alles, was nur im entferntesten nach deskriptiver Musik, nach Tonmalerei u. dergl. aussah, war infolge des lächerlichen Missbrauchs, den geschmacklose Unkünstler damit getrieben, mit der Zeit in einen vielfach berechtigten Misskredit gekommen. Die unbestreitbare Tatsache, dass die Musik zu der Wirklichkeitswelt in einem ganz anderen Verhältnis steht, als bildende Kunst und Poesie, dass sie mit einem schon von Haus aus „künstlichen“ Material, dem Ton, arbeitet, der als solcher in der Natur kaum vorkommt, und dass sie ebendesshalb neben der realen Welt eine zweite ideale Welt aufernaut, die zu jener zum mindesten nicht im Verhältnis des kopierenden Abbilds zum Originale steht —, diese unbestreitbare Tatsache wurde überspannt zu der Forderung, dass die Musik als reine und selbständige Kunstgattung auch in keinerlei engere und vor allem in keine Detailbeziehungen zu irgendeinem aussermusikalischen Gebiete oder Gegenstande eingehen dürfe. Dieses Dogma von der sogenannten „absoluten“ Musik war es ohne Zweifel auch, was der Erkenntnis im Wege stand, wie sehr die Bachsche Musik „aussermusikalisch“ beeinflusst ist. Dieser Beeinflussung begegnet man bei Bach auf Schritt und Tritt in allen Formen und Abstufungen, von der mehr oder minder stilisierten eigentlichen Tonmalerei angefangen bis zum sublimsten musikalisch-poetischen Symbolismus. Aber so offen diese Dinge zutage lagen, man hütete sich doch, viel darüber zu reden. Aus Furcht, den Altmeister in allzubedenkliche Nähe der modernen

Programmusik zu rücken, wagte man es nicht, die poetisierenden Elemente der Bachschen Musik als einen integrierenden Bestandteil seines tonkünstlerischen Schaffens zu proklamieren, und zog es vor, sie als etwas Nebensächliches, als gelegentliche Verirrungen anzusehen, sozusagen als die Flecken in der strahlenden Sonne einer Kunst, deren helles Licht durch diese kleinen Mängel keine wesentliche Einbusse erleiden könne.

Das vorliegende Buch **Schweitzers**, eines elsässer protestantischen Theologen von gediegener allgemeiner und musikalischer Bildung, bricht mit diesem Vertuschungssystem, indem es zeigt, dass nicht nur Bachs Vokalmusik, sondern auch ein bedeutender Teil seiner reinen Instrumentalmusik, z. B. die Choralvorspiele, unmöglich verstanden werden könne, wenn man nicht die poetisierenden Absichten als ein höchst wichtiges Element der Schaffensweise des Meisters kennt und in Anschlag bringt. Indem Schweitzer Bach als musicien-poète, als poetisierenden Musiker darstellt, gewinnt er eine Fülle neuer Gesichtspunkte, die sein Buch unzweifelhaft zu der bedeutendsten Publikation auf dem Gebiete der Bach-Literatur machen, die uns seit Spittas monumentaler Biographie geschenkt wurde. Dass es in seinen Ergebnissen vielfach angefochten werden wird, erscheint mir ebenso unzweifelhaft, als dass es tatsächlich in Einzelheiten anfechtbar ist. Aber es wirkt so ungemein anregend und vor allem: der Grundgedanke, von dem es getragen wird, ist so unwiderlegbar richtig, dass seine kleinen Schwächen — zu denen u. a. auch ein gewisser Mangel an Präzision und scharfer Begriffsbestimmung in der ästhetisierenden Reflexion sowie die ungenügende Berücksichtigung der neueren (Nach-Spittaschen) Bachforschung in den biographischen Partien gehören — dass sie den eminenten Vorzügen gegenüber nicht allzuschwer in die Wagschale fallen. Möchte diese schöne Arbeit doch recht bald einen Übersetzer finden, der sie dem deutschen Publikum allgemein zugänglich machte. **Rudolf Louis**

C. Ph. Em. Bach. Thematisches Verzeichnis seiner Werke von **Alfred Wotquenne**. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Das mit lebhaftem Dank gegen den Verfasser zu begrüssende thematische Verzeichnis der Schöpfungen von Seb. Bachs zweitem Sohne geht auf eine Arbeit zurück, die Joh. Jak. Heinr. **Westphal** (ca. 1774–1835), ein eifriger Bewunderer Karl Phil. Emanuel Bachs, in Ludwigslust, wo er Organist war, angefertigt hat. Wotquenne hat sie erweitert und dem heutigen Stande der Forschung angepasst. Wie alle seine bibliographischen Arbeiten zeichnet sich auch diese durch musterhafte Genauigkeit und peinliche Klarheit aus, so dass sie als zuverlässigste Grundlage allen denen, die sich mit Bachs Lebenswerk zu beschäftigen haben, dienen wird, insbesondere auch dem künftigen Biographen des Meisters. Das Buch, das s. Z. **Bitter** über Bachs Söhne herausgab, kann heute auch bescheidenen Ansprüchen nicht mehr genügen. Eitner verzeichnet im „Quellenlexikon" eine Reihe von anderen Arbeiten Westphals, die sich sämtlich, wie auch der (im Original französisch geschriebene oder betitelte) „Catalogue thématique des oeuvres de Ch. Ph. Em. Bach" in der Königl. Bibliothek zu Brüssel befinden: vielleicht teilt Wotquenne gelegentlich einmal etwas über sie mit. Prof. Dr. **Wilibald Nagel**

Johann Sebastian Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725). Herausgegeben von Dr. R. **Batka**. Verlag: Georg D. W. Callwey, München.

Gleich dem „Klavierbüchlein" von 1721 ist auch das „Notenbüchlein" ein sprechendes Denkmal Bachscher Haus- und Familienmusik, ein lebendiges Zeugnis für das herzliche Verhältnis der beiden Ehegatten. Wenn auch die meisten der in dem Büchlein enthaltenen Stücke in die verbreiteten Ausgaben der Bachschen Werke Aufnahme gefunden haben, so hat es doch einen besonderen Reiz, das Heft so, wie es die beiden Gatten gemeinsam geschrieben, kennen zu lernen. Das „Notenbüchlein" wird „hier zum erstenmal in einer dem Original in bezug auf das Format, den Einband und die Seiten-

einteilung möglichst ähnlichen Gestalt" veröffentlicht. Der Wunsch des Herausgebers, dieses musikalische Haus- und Erbauungsbuch möge sich unter den Noten jeder kunstliebenden deutschen Familie finden, ist ein wohlberechtigter: der Mensch Bach tritt uns hier in seiner liebenswürdigsten Verkörperung entgegen, und die bunt aneinandergereihten Musikstücke ermöglichen uns gar manchen Blick in das intime Leben des Meisters. Den Anfang des Büchleins bilden die dritte und sechste der Bachschen Partiten, dann folgen leichte Stücke, die zu den entzückendsten Perlen Bachscher Kleinkunst gehören, ferner Märsche, Lieder und Choräle. Dem ersten Präludium aus dem „Wohltemperierten Klavier" schliessen sich die französischen Suiten No. 1 und 3 an; in buntem Wechsel folgen Arien, Lieder, Tanzweisen, Choräle u. a. „Einige Reguln vom Generalbass", für Frau Anna Magdalena bestimmt, bilden den Beschluss des Notenbüchleins und regen zu instruktivem Nachdenken über das Verhältnis an, in dem Musikerfrauen früherer Zeiten zu der Kunst ihrer gestrengen Eheherrn gestanden sind. Wenn etwas an der vorliegenden Neuausgabe zu bemängeln ist, so ist es die nicht einheitliche Aussetzung des Generalbasses. Man sieht den Grund nicht ein, weshalb einzelne Stücke eine Aussetzung erhalten haben, während dies bei andern nicht der Fall ist. Willy Renz

Georg Schumann: Passacaglia und Finale über B-A-C-H für Orgel. op. 39. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Es ist für den Organisten ein erfreuliches Zeichen der Zeit, dass sich das Interesse bedeutender Komponisten für die Orgelmusik zu heben beginnt. Als Beweis ist auch die angezeigte Novität zu betrachten. Wenn wir von den Orgelkompositionen Bachs und Regers absehen, so sind die Organisten ja noch immer verhältnismässig arm an erstklassiger moderner Literatur und darum können die Orgelspieler dem Komponisten dieses bedeutenden und prächtigen Orgelstückes sehr dankbar sein.



Auf diesem rhythmisch und intervallisch interessanten Passacaglien-Bass werden eine Reihe Variationen aufgebaut, deren jede einzelne eine prägnante und eigenartige Fassung und poetische Gedanken aufweist. Die durchaus moderne harmonische Gestaltung und die reichlich angewendete wirkungsvolle Chromatik verleihen dem Werke einen ganz besonderen Reiz. Die Passacaglia ist ausserdem eine Registrierstudie allerersten Ranges und wird, von kundiger Hand ausgeführt, einer schönen Wirkung sicher sein. Ich wünschte, dass dieser ersten Orgelkomposition Schumanns bald eine zweite folgen möchte.

J. S. Bach: Geistliche Lieder für eine Singstimme mit Orgelbegleitung, bearbeitet von Ludwig Landshoff. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Unterschied zwischen den meisten Bearbeitungen der Bachschen geistlichen Lieder und der vorliegenden besteht darin, dass in ersteren die Begleitstimmen wesentlich Klaviersatz enthalten, hier dagegen ein orgelgemässer Stil in der Begleitung gewahrt ist. In freier kontrapunktischer Führung bewegt sich hier der vierstimmige begleitende Orgelsatz zur Singstimme. Sogar in seiner Oberstimme behält er dieses kontrapunktierende Verhältnis zur Singstimme bei. Auf dem Papier sieht das gegenüber der Bachschen Melodie ein bischen aufdringlich aus. Wenn jedoch die geziemende Zurückhaltung des begleitenden Instruments niemals seine nur ornamentale Bedeutung der Singstimme gegenüber vergisst, so darf man die Landshoffsche Arbeit mit Freuden begrüssen. Ausdrucksfähige Orgeln, die von einem verständigen und feinfühligen Begleiter bedient werden, werden durch die Landshoffschen Bearbeitungen den musikalischen Inhalt dieser gottgesegneten Gesänge ins beste Licht setzen. Walter Fischer



FELIX DRAESEKE

EIN GEDENKBLATT
ZU SEINEM 70. GEBURTSTAGE (7. Okt. 1905)

Von Kurt Mey-Dresden

Nur wenige hervorragende Geister, welche das Ringen eines Richard Wagner und die Kämpfe eines Franz Liszt miterleben und mit Wort und Schrift als kühne Vorkämpfer für die neuen Ideen und für den echten Fortschritt in der musikalischen Kunst mit eingreifen durften, sind heute noch am Leben; unter diesen wenigen gibt es nur einzelne, die selbst bedeutende Komponisten sind. Von diesen einzelnen ist aber mit zuerst Felix Draeseke zu nennen, der das siebzigste Lebensjahr vollendet und doch noch lange nicht ins Greisenalter treten zu wollen scheint, sondern noch mit rüstiger Vollkraft Kunstwerke schafft und dabei auch noch eine ebenso umfangreiche wie segensvolle Lehrtätigkeit entfaltet, nur wenig beeinträchtigt durch ein ernstes Gehörleiden, das ihn allmählich mehr als halbtaub gemacht hat. Wenn wir ihm heute, wohl im Einverständnis mit allen ernsteren Musikfreunden, ein herzliches „Glück auf!" zurufen und dem Wunsche Ausdruck geben, dass er noch lange Jahre in alter Frische zum Heile der Kunst erhalten bleiben möge, so ziemt es sich für uns wohl, den Lesern der „Musik" einen kurzen Rückblick auf sein Leben und Schaffen gewissermassen als Festgabe darzubieten. — Der menschliche Fortschritt wird nur durch Kampf und Streit errungen; nirgends ist dieser Kampf und Streit so heiss wie in der Kunst, und besonders in der Musik, deren Jünger bekanntlich höchst empfindliche Nerven haben und daher leicht das Sachliche mit dem Persönlichen vermischen, in solchen Fällen gerade nicht immer zum Heile dieser Kunst! Darunter hat auch Felix Draeseke zu leiden gehabt, der allerdings selbst auch aktiv und persönlich sich an diesen Kämpfen beteiligt hat. Dabei ist das Urteil über die Stellung, die man ihm einst in der Musikgeschichte zuweisen muss, getrübt worden. Man hält ihn für einen Apostaten der neudeutschen Schule, weil er nicht im Stile der symphonischen Dichtungen Franz Liszts, die er als junger Musiker in begeisterten Aufsätzen gepriesen hatte, nun auch selber komponierte, sondern sich in seinen nicht dramatischen Schöpfungen der von den Klassikern des 18. Jahrhunderts überlieferten Formen bediente. Es ist wohl am besten, über diese Frage

Draesekes eigenes Urteil zu hören, wie er es vor kurzem zu dem Schreiber dieser Zeilen aussprach, zumal dieses Urteil zweifellos richtig ist. Er meinte, dass es falsch sei, ihm vorzuwerfen, dass er der modernen Kunst (gemeint ist die Moderne Liszts und Wagners, nicht die gegenwärtige!) untreu geworden sei. Es sei vielmehr das Streben seines ganzen Künstlerlebens gewesen, die Errungenschaften dieser modernen Kunst (d. h. die erhöhten technischen und Ausdrucksmittel) mit den klassischen Musikformen zu verschmelzen und gewissermassen zu versöhnen. Wer nur weniges von seinen Kompositionen, von denen wir am Schlusse dieser Ausführungen ein vollständiges Verzeichnis bringen, kennt, wird dieses Selbsturteil unterschreiben. Draesekes Musik ist durchaus moderne Ausdrucksmusik. Ihr Inhalt überragt die Form, obwohl Draeseke wohl der grösste kontrapunktische Formkünstler seiner Zeit genannt werden muss. Er hat ein starkes subjektives Empfinden, welches er in seine Musik ergiesst (man denke nur an die noch zu besprechende „Tragische Symphonie"!). Und wer will denn behaupten, dass er sein enthusiastisches Urteil über Liszts symphonische Dichtungen dadurch widerrufen habe, dass er nicht selbst in ihren freien Formen komponiert habe? Das wäre doch nur der Fall, wenn eben diese freien Formen eine Verneinung der Sonatenform bedeuten sollten. Dass dies nicht der Fall ist, beweist doch Liszts grosse Faustsymphonie, die ganz in klassischen Formen gehalten ist! Klassische und moderne Formen sind keine Widersprüche und können und werden wohl immer nebeneinander bestehen. Wenn also Draeseke seine symphonische und Kammermusik in klassischen Formen komponiert hat, so beweist das nur, dass diese seinem Charakter und seiner Begabung näher lagen als die modernen, nicht aber, dass er diese etwa verdammte. Die moderne Kunst hat die Musik nur vom Zwange bestimmter Formen befreit, hat verhindert, dass die Form zur Formel erstarre: aber wer sie als formfeindlich oder auch nur formlos ansieht, der verkennt sie wahrlich gründlich! Das wusste Felix Draeseke, als er, ein begeisterter Jüngling, für Liszt mit Leidenschaft eintrat; das weiss er noch heute, wo er sich lieber in den ruhigen Bahnen eines Mozart und eines Beethoven bewegt. Seine schöpferische Individualität ist stark und eigenartig genug, um auch in den alten klassischen Formen Neues und Bedeutendes zu schaffen: und so betätigt er sich in seinen Werken noch heute als musikalischer Fortschrittsmann! Und der Inhalt der in diese klassischen Formen gegossenen Musik ist immer modern, ist nicht die Tonsprache des 18., sondern des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. An eine bestimmte Schule hat er sich nicht angeschlossen; dazu war er zuviel „selber aner" (wie einmal Franz Lachner stolz von sich gesagt hat, wenn auch mit viel weniger Recht, als es Draeseke tun könnte). Aber er hat sich stets als Anhänger von Liszt und Wagner bekannt, die ihn beide hochschätzten

und liebten. Nur ging er nicht mit den längst von der Bildfläche verschwundenen Stürmern, die — ganz gegen Ansicht und Lehre ihrer Meister — die Pflege der klassischen Musik für veraltet und überflüssig hielten. Später nahm er an dem Kampf der Meinungen nicht mehr tätigen Anteil, schon weil er wusste, dass der Seite, auf der er gestritten hatte, ohne allen Zweifel der Sieg zufallen musste. Denn er brauchte seine Zeit zum eigenen Schaffen: hat er doch bisher nicht weniger als 77 meist umfangreiche oder vielteilige Werke produziert, unter denen eigentlich alle Musikgattungen vertreten sind, vor allen auch die grossen der Oper, des Oratoriums, der Messe, der Kammer- und der Kirchenmusik. Und neben dieser schöpferischen Tätigkeit lehrt er noch Kontrapunkt und Komposition seit Jahrzehnten an einem Dresdener Musikinstitut und hat als Lehrer eine ganze Generation von Musikern und Tonsetzern herangebildet, die bei ihm wirklich die musikalische Kompositionstechnik lernen konnten und zum Teil auch bewiesen haben, dass sie viel gelernt haben. Wir glaubten, auf diese Lehrtätigkeit Felix Draesekes mit starker Betonung hinweisen zu müssen, weil sie — zumal ausserhalb Dresdens — gewöhnlich in ihrer Bedeutung für die Zukunft der deutschen Musikpflege unterschätzt wird. Wie sehr er sich bemüht hat, seinen Schülern das beizubringen, was auch der begabteste nicht aus sich selbst herausfinden kann, sondern an der Hand eines Lehrers erlernen muss, das erkennt man z. B. aus der interessanten Tatsache, dass er eine Harmonielehre in Versen geschrieben hat.

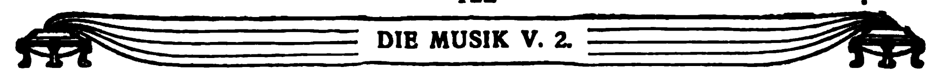
Dennoch haben wir in den vorliegenden Ausführungen Felix Draeseke weniger als Lehrer, sondern hauptsächlich als Komponisten zu würdigen. Felix Draeseke entstammt einer alten evangelischen Pastorenfamilie. Sein Vater war Hofprediger in Koburg gewesen, wo ihm der Sohn am 7. Oktober 1835 geboren wurde; sein väterlicher Grossvater war sogar ein zu seiner Zeit weitberühmter Kanzelredner mit dem seltenen Titel eines evangelischen Landesbischofs zu Magdeburg. Draesekes Mutter starb bald, und der Knabe bezog das Gymnasium zu Coburg. Wenn auch der Sohn nicht dem Wunsche seines Vaters und der Familientradition folgte, indem er nicht auch Geistlicher, sondern Musiker wurde, so beweisen doch seine zahlreichen Kirchenkompositionen, dass er auch im späteren Leben seiner Kirche nahestand, und so beweist der tiefe Ernst seiner Musik überhaupt, dass er religiös beanlagt ist und infolgedessen seine geliebte Kunst als etwas Heiliges betrachtet. Seine musikalische Ausbildung genoss er nun ausschliesslich am Konservatorium zu Leipzig, wo teils namhafte, teils sogar berühmte Männer seine Lehrer wurden (E. F. Richter, Moritz Hauptmann, Julius Rietz usw.) und wo sich Hermann Levi, Otto Singer, F. v. Holstein u. a. unter seinen Mitschülern befanden. Die theo-

retischen Studien setzte er später autodidaktisch noch jahrelang fort und erreichte durch diese strenge Selbstzucht eben seine gegenwärtig mindestens unübertroffene Meisterschaft in der Kontrapunktik. Eine „Lohengrin“-Aufführung in Weimar, unter Liszt, machte ihn zum feurigen Anhänger der neudeutschen Schule, für die er zunächst in Brendels „Neuer Zeitschrift für Musik“ und in den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ lebhaft eintrat, wodurch er sich in Leipzig natürlich viel Feinde schuf. 1856 ging er nach Berlin, wo er sich mit Hans von Bülow befreundete, den er schon von Weimar her kannte. Aber bald zog er nach Dresden, wo er zunächst bis 1862 blieb. Schon damals zeigte sich sein bedenkliches Ohrenleiden, weshalb er auf die projektierte Dirigentenlaufbahn verzichtete und Musiklehrer wurde. Zunächst lehrte er am Konservatorium in Lausanne das höhere Klavierspiel, ging von dort 1875 nach Genf und im folgenden Jahre wieder nach Dresden, wo er heute noch lebt und wirkt und hoffentlich noch recht lange wirken wird. Hier hatte er zwar um seine Existenz zu ringen (1883 kam er an die dortige Rollfusssche Musikakademie; seit 1884 ist er am Kgl. Konservatorium tätig); aber es gelang ihm, durch seine Kompositionen sich immer mehr Anerkennung zu verschaffen, besonders durch die Symphonieen in G-dur (1872 vollendet und zuerst von der Kgl. Kapelle in Dresden aufgeführt) und in F-dur (1878 ebenda zum erstenmal zu Gehör gebracht). 1883 wuchs sein Ruhm durch die erste Aufführung seines grossen Requiems in h-moll durch Riedels Verein auf einem Tonkünstlerfest in Leipzig. Nun nahm sich die Kgl. Kapelle und der Tonkünstlerverein in Dresden weiter eifrig seiner Schöpfungen an. Erstgenannter widmete er 1887 seine Tragische Symphonie (in c-moll), letztgenanntem 1889 seine schöne und lebensfrische Serenade (in D-dur) für kleines Orchester. Mit der Tragischen Symphonie hatte er ein hohes und erhabenes Meisterwerk geschaffen, das von einer herben Grösse durchweht wird und allein genügt haben würde, Felix Draeseke unter die hervorragenden Tonsetzer der Gegenwart zu versetzen. Ein ganzes Menschenleben zieht in dieser Symphonie an der Seele des Hörers vorüber, von der Wiege bis zur Bahre. Diese Worte könnte man fast als Motto ihr vorsetzen; denn die Einleitung gleicht einem zarten Wiegenliede und soll wohl auch eines sein, einem Wiegenliede, das sich am Schlusse des ganzen Werkes ernst wiederholt, nun aber zum Todesschlafe einwiegend. Das menschliche Leben, das von diesen beiden Wiegenliedern bedeutsam umgrenzt wird, ist voll Kampf und Sehnen. Es ist ein köstliches Leben, denn es ist voll Müh' und Arbeit. Immer scheint sich dem menschlichen Wollen ein strenges Schicksal hemmend entgegenstellen, immer scheint es das Wirken des Helden verhindern, seine Pläne durchkreuzend mit jähem Schlage zertrümmern zu wollen, was er

mühsam aufgebaut. Doch der Held, auf Gott und seine eigene Kraft vertrauend, ermüdet nicht im Lebenskampfe! Immer nimmt er neue Anläufe, um sein Ziel zu erreichen, und erreicht es siegend mit dem Tode. Das ist wohl das Tragische, was diese wirklich grosszügige Symphonie zum tönenden Ausdruck bringen will: dass des Lebens Siegeskrone nur mit dem Leben selbst erkauft werden kann, dass das Individuum für die Idee untergehen und sterben muss. Um die grossen Gedanken entsprechend zum Ausdruck zu bringen, wendet Felix Draeseke sein ganzes bedeutendes Können an. Die ausserordentlich prägnanten und charakteristischen Motive und Themen, aus denen sich die vier Sätze der Symphonie aufbauen, verschlingen, vereinigen, bekämpfen und entwirren sich auf eine Art und Weise, wie dies nur ein souveräner Beherrscher der Kontrapunktik zu schaffen vermochte. Dieser wohl allgemein anerkannten, nur bisweilen mit grosser Unkenntnis als der einzige Vorzug Draesekes hingestellten Eigenschaft einer vollendet meisterhaften kontrapunktischen Kunst steht aber eine rhythmische Vielseitigkeit und Lebendigkeit zur Seite, auf die noch viel zu wenig gewiesen worden ist; ja seine Polyrhythmik ist ebenso hervorragend und hochvollendet wie seine Polyphonik und verleiht seinen Hauptwerken strömendes Leben; so auch dieser Symphonie, von der jeder ernste und musikalische Zuhörer hingerissen werden muss. Freilich, populäre Melodieen und Kantilenen darf man in ihr nicht suchen, nach Hause nehmen kann man von ihr nur einen grossen Eindruck: doch dieser ist unauslöschlich, und das genügt! Deshalb darf man aber Draeseke nicht Melodielosigkeit vorwerfen. Sentimentalität liegt ihn allerdings fern, und Weichlichkeit ist ihm gänzlich fremd; wo aber lyrische Stimmung in Töne umzusetzen ist, da versagt seine Kraft keineswegs. Man sehe sich nur seine zahlreichen Lieder daraufhin an und singe sie durch: neben bemerkenswerter Eigenart in der Wiedergabe der dichterischen Auffassung wird man darin Wohllaut und Melodie genug finden. Auch der Vorwurf allzugrosser Herbheit wird Draeseke oft mit Unrecht gemacht. In Werken wie in der oben besprochenen Tragischen Symphonie ist er allerdings bisweilen hart und herb. Aber das liegt am Sujet; der Zwang des Menschengeschickes sollte da nicht weibisch bejammert, sondern mit männlichem Trotze bekämpft werden. Wo der Stoff oder die Situation es fordern, vermag Draeseke aber auch weiche und milde Töne zu finden. Nur weichlich wird er nie und erscheint manchem von unserer Hyperzivilisation Verweichlichten da als hart, wo er nur männlich ist. In dem Weimarer Kreise der Neudeutschen hiess er als junger Künstler allgemein der Recke. Wohl mag zu dieser Bezeichnung seine grosse und stämmige Figur in erster Reihe beigetragen haben, die ihn heute noch auszeichnet; aber in seiner ganzen Art liegt auch etwas Markiges und

Reckenhaftes: was ist natürlicher, als dass sich diese Eigenschaften auch in seinen Kompositionen mit Vorliebe äussern? Für ein Allerweltspublikum allerdings schreibt Draeseke nicht; nach Popularität bei der grossen Masse des Publikums hat er nie gehascht, und an dieser wird es ihm wohl immer fehlen: denn er gehört zu den feineren Künstlernaturen, die gewissermassen nur für die Kunst selbst schaffen, einem inneren Drange oder Zwange gehorchend und ohne jegliche Rücksicht auf den Geschmack und die Liebhabereien der menschlichen Gesellschaft. Gewiss wird dadurch der Kreis seiner Verehrer und Kenner von vornherein enger gezogen; aber diese Verehrer und Kenner sind dafür auch nicht zu zählen, sondern zu wägen! Die grössten seiner eigenen Zeitgenossen durfte Felix Draeseke dazu zählen: Franz Liszt und Richard Wagner; und auch unter den heute lebenden Künstlern hat er viele der besten auf seiner Seite, mit denen er sich schon sehen lassen darf.

Bekanntlich hat Richard Wagner in der Schweiz und in München persönlich mit Draeseke verkehrt, ja, dieser wurde direkt von Franz Liszt zum Meister geschickt, mit warmer Empfehlung, und brachte eine Zeitlang bei diesem zu. Glasenapp berichtet in seiner Biographie darüber, so dass der Name Draeseke in den Registern seiner Bände öfter zu finden ist. So heisst es im 42. der Briefe Wagners an das Sängerehepaar Schnorr von Carolsfeld (im letzten Stück der „Bayreuther Blätter" jüngst veröffentlicht): „Flieht Damroschs Umstrickungen: werft Euch lieber auf Draesekes Seite, — dieser ist viel blühender in betreff des Teints. Der ist bei mir." — Dass der Umgang mit diesem ganz Grossen befruchtend auf Draesekes Begabung wirken musste, konnte nicht ausbleiben. Denn wohl keiner ging von Richard Wagner unbereichert und unbelehrt fort, und am wenigsten wohl ein jugendlicher Feuergeist wie Felix Draeseke. Hauptsächlich mag wohl seine dramatische Beanlagung durch den täglichen Verkehr mit dem grössten Musikdramatiker angeregt worden sein. In seinen dramatischen Erstlingswerken ahmte denn Draeseke sein grosses Vorbild nach, ohne es aber nachzuschreiben, wie es Epigonen tun. Dazu war ihm zuviel eigne Empfindungskraft gegeben. Dass er sein Drama mit einem Motivgewebe nach Wagners Muster gleichsam überzog, wird ihm niemand vorwerfen können: denn damit ging er den einzig richtigen Weg, den ein moderner Musikdramatiker beschreiten darf und kann. Nach neudeutscher Art schuf er sich die Dichtungen zu seinen Opern selbst, und zwar sind seine Texte dichterisch sehr beachtlich und szenisch gut und wirkungsvoll aufgebaut. Die Stoffe schöpfte er zunächst aus der deutschen Sage oder aus der Minnesingerzeit; später entnahm er sie auch aus der orientalen Märchenwelt, wie Cornelius, mit dem er gleichfalls befreundet war, trotz der grossen Verschiedenheit der gegenseitigen kompositorischen Be-



gabung. Die erste Oper hiess „Sigurd"; Fragmente von ihr wurden 1867 in Meiningen aufgeführt. Ihr folgte als gereiftes Werk „Gudrun",[1]) die 1884 zu Gehör kam (in Hannover). Draeseke ist nicht der einzige gewesen, — angeregt durch den „Ring des Nibelungen" — sich an die Dramatisierung des grössten deutschen Volksepos neben dem Nibelungenlied zu wagen, dem Gudrunlied, dem ein hervorragender Literaturhistoriker wie Wilhelm Scherer sogar den Vorzug vor jenem gibt. Aber keiner tat dies mit so hervorragendem Gelingen wie Felix Draeseke. Denn dieser besitzt musikalische Gestaltungskraft, d. h. er vermag mit kurzen aber prägnanten musikalischen Themen die Gestalten seiner Dramen plastisch und greifbar deutlich vor unser inneres Gesicht zu stellen und dadurch den entsprechenden Figuren auf der Bühne wirkliches Leben einzuflössen. Noch weiteren Fortschritt zeigt seine Oper „Herrat", die 1892 im Dresdener Hoftheater mit gutem Erfolg zur Aufführung gelangte, um nach neun Aufführungen wieder zu verschwinden (was man bei der dortigen Theaterleitung nicht erstaunlich findet): nun hat sie bei Gelegenheit des 70. Geburtstages ihres Schöpfers an derselben Stelle ihre Wiederauferstehung gefeiert und wird hoffentlich dann mit ihrer Schwester „Gudrun" eine fröhliche und erfolgreiche Runde über die grossen deutschen Bühnen machen. Denn es sind beachtenswerte und gut musikalische Opernwerke; und die Theater würden sich selbst ehren und auf ihre höhere und künstlerische Aufgabe besinnen, wenn sie sie aufführten und dafür wenigstens zeitweise einige Kassenschmuckstücke vom Repertoire absetzten: an Publikum würde es nicht fehlen; denn wenn auch Felix Draeseke, wie gesagt, nicht für die grosse Masse schreibt, so genügt doch andererseits wieder sein berühmter Name auf dem Theaterzettel, um sie anzulocken und den Raum zu füllen. Ausser den genannten Opern schuf Draeseke noch zwei andere. Die eine davon, „Bertrand de Born", in drei Akten, das Schicksal des bekannten französischen Minnesingers behandelnd, ist Manuskript geblieben. Die andre, „Fischer und Kalif", ein Einakter, ist der orientalischen Märchensammlung „Tausendundeine Nacht" entlehnt und am 12. März 1905 in Prag erstmalig mit grossem Erfolge aufgeführt worden. Wer das Verzeichnis seiner Lieder liest, wird bemerken, dass Draeseke die Ballade bevorzugt und auch auf diesem Gebiete gewissermassen seine dramatische Beanlagung verrät. Indessen hat er auch rein lyrische Lieder von grosser Schönheit und tiefem Stimmungsgehalte geschaffen, die von wirklichen Sangeskünstlern etwas mehr kultiviert werden sollten, als es leider bis jetzt gewöhnlich geschieht. Sie werden sich gewiss zwischen den andern

[1]) Wie wir nachträglich erfahren, ist „Herrat" früher entstanden als „Gudrun", aber später aufgeführt worden.

neudeutschen Liedern und den lyrischen Erzeugnissen der jüngsten Moderne mit Glück und Erfolg bewähren!

Bedeutsam und auch bekannter und häufiger aufgeführt als Felix Draesekes Opern und Lieder sind seine Kirchenkompostionen. Ausser einigen grossen Psalmen und kleineren Offertorien sind besonders seine Messe in h-moll und sein Requiem zu nennen. Beide sind als wirklich grosse Schöpfungen bekannt und berühmt und gehören mit zu den besten Erzeugnissen der neueren Kirchenmusik. In beiden Werken konnte ihr Schöpfer ungestört ernste Grösse und gläubige Frömmigkeit in Tönen ausströmen lassen, deshalb werden sie ihre tiefe Wirkung auf empfängliche Zuhörer nie verfehlen und sollten noch öfter in evangelischen Kirchen und Konzerten zu hören sein! Als Krönungswerk seines Lebens will Felix Draeseke jedenfalls seinen vierabendigen „Christus" angesehen wissen. Es war jedenfalls ein gigantischer Plan, das irdische Leben unseres Erlösers in so grossem Rahmen musikalisch auszuführen. Und doch gelang es Draeseke im siebenten Jahrzehnt seines Lebens, wo die meisten Menschen schon der Ruhe und Musse pflegen. Und auch hier wieder bewies der Tondichter, dass er nur einem inneren Zwange folgte, indem er das Werk schöpferisch bezwang. Denn auch hier nahm er nicht die geringste Rücksicht auf die Alltagswirklichkeit. Denn in dieser wird das ganze Werk wohl nie auf einmal zu tönendem Leben erwachen können, sondern nur einzelne Teile desselben, aus dem einfachen Grunde, weil es kaum Chorvereinigungen gibt, die alle vier Teile des „Christus" auf einmal bewältigen und aufführen könnten. Das vermöchte höchstens ein grosses Operntheater; nur ein solches könnte bei grossem Fleisse und unter einem bedeutenden Dirigenten vielleicht alle vier Abende hintereinander zur Aufführung bringen. Wir könnten uns dies etwa als ernste festliche Veranstaltung in der Karwoche denken, wo z. B. in Dresden die Oper gänzlich schweigt. Für heute müssen wir uns leider damit begnügen, die Gliederung des Werkes unseren Lesern in dürren Buchstaben mitzuteilen, damit sie sich wenigstens einen leisen Begriff von dem kolossalen Aufbau des Werkes machen können, von dem bisher in der Tat nur einzelne Teile, z. B. auf Musikfesten, zur Aufführung gekommen sind. Vorspiel: „Die Geburt des Herrn". 1. Eingangschor des Gesamtwerkes. Israels Erwartung des Messias. 2. Bethlehem, Engel, Hirten, Lobgesang Mariä, drei Könige. 3. Jerusalem (im Tempel), Simeon. 4. Bethlehem, Flucht nach Ägypten. Erster Teil: „Christi Weihe". I. Abteilung. 1. Johannes der Täufer. 2. Johannes und das Volk. 3. Johannes und die Pharisäer. 4. Johannes und Jesus, Christi Taufe. II. Abteilung. 1. Aussendung Jesu in die Welt. 2. Die Geister der Finsternis. 3. Versuchung durch Satan. 4. Sieg des Herrn. Zweiter Teil: „Christus der Prophet." I. Abteilung. 1. Hochzeit zu Kana. 2. Seligpreisung und

andre Stücke aus der Bergpredigt. 3. Heilung des Gichtbrüchigen. 4. Kommet her zu mir. II. Abteilung. 1. Vorspiel (figurierter Choral). 2. Vater unser. 3. Der barmherzige Samariter. 4. Auferweckung des Lazarus. III. Abteilung. 1. Salbung Jesu durch Maria. 2. Einzug in Jerusalem. 3. Wehklage Jesu über die Stadt. Dritter Teil: „Tod und Sieg des Herrn". I. Abteilung. 1. Fusswaschung. 2. Abendmahl. 3. Christi Seelenkampf. 4. Verrat. II. Abteilung. 1. Christus vor Kaiphas. 2. Christus vor Pilatus. 3. Gang zum Kreuz. 4. Leiden und Sterben. III. Abteilung. 1. Auferstehung. 2. Erscheinungen Christi. 3. Himmelfahrt. 4. Schlusschor des Gesamtwerkes. —

Ein Meister ersten Ranges ist Felix Draeseke auf dem Gebiete der Kammermusik. Hier brauchen wir nicht erst viel Worte zu verlieren, da der Komponist hier in immer weiteren Kreisen anerkannt wird und seine Kompositionen dieses Faches neuerdings häufiger zu Gehör kommen. Wir nennen nur seine Streichquartette in c-moll, e-moll und cis-moll und sein Quintett für Stelznerinstrumente. Der Vollständigkeit halber wollen wir auch noch die Titel der theoretischen Werke von Felix Draeseke anführen. Es sind folgende: „Anweisung zum kunstgerechten Modulieren" (1876); „Die Beseitigung des Tritonus" (1878); „Harmonielehre in Versen" (1884 und 1892) und „Der gebundene Stil. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge" (zwei Bände, 1902).

Möge es uns gelungen sein, ein übersichtliches Bild vom Leben und Schaffen des Meisters Felix Draeseke zu entrollen. Wir wollen nur noch hinzufügen, dass ihm der verstorbene König Albert von Sachsen den Professor- und den Hofratstitel verlieh. Mehr als diese dürfen ihm sein eigener Wert und sein Können gelten, sowie die Anerkennung, die ihm jederzeit von den besten zuteil ward. Er kann das stolze Bewusstsein haben, nur für die Kunst und daher nicht vergeblich gelebt zu haben; und sein Name wird in der Musikgeschichte immer hellen Glanz und reinen Klang behalten. In diesem Sinne reicht ihm heute die jüngere Generation im Geiste den Lorbeerkranz des Dankes und des Ruhmes und ruft ihm Heil für sein ferneres Schaffen zu!

Die Kompositionen Felix Draesekes

Erstes vollständiges und authentisches Verzeichnis nach Angaben des Komponisten

Abkürzungen der Verlagsfirmen: K. = Fr. Kistner in Leipzig; H. = L. Hoffarth in Dresden; Sch. = Julius Schuberth in Leipzig; S. = B. Senff in Leipzig; Ka. = C. F. Kahnt in Leipzig; R. = Roszavölgyi in Budapest; B. = Bote & Bock in Berlin; F. = R. Forberg in Leipzig; Be. = H. Beyer in Langensalza; J. = Otto Junne in Leipzig; Ai. = Schmid & Aibl in München; B. H. = Breitkopf & Härtel in Leipzig; L. = Lauterbach & Kuhn in Leipzig; Si. = Simrock in Berlin.

op. 1. — **Helges Treue.** Für Gesangsstimme. Sch.
op. 2. — **Märzblumen. Zypressen.** Zwei Liederhefte (auf Wunsch des Verlegers Heinze in Leipzig ohne Angabe der Opuszahl).
op. 3. — **Zwei Phantasiestücke in Walzerform.** Für Pianopforte. S.
op. 4. — **Zwei Konzertwalzer für Pianoforte** (1. Valse-Rhapsodie; 2. Valse-Impromptu). H.
op. 5. — **Zwei Konzertwalzer für Pianoforte.** Ka.
op. 6. — **Sonate für Klavier.** R.
op. 7. — **Ballade für Violoncello und Klavier.** R.
op. 8. — **Phantasie über La dame Blanche.** Für Klavier. R.
op. 9. — **Petite histoire** (drei Klavierstücke). R.
op. 10. — **Lacrimosa.** Partitur für Chor, Soli, Orchester (später in op. 22 aufgenommen). Ka.
op. 11. — **Barcarole** für Violoncello und Pianoforte. H.
op. 12. — **Erste Symphonie in G-dur.** Partitur usw. Ka.
op. 13. — **Fata morgana.** Ghaselen für Klavier. B.
op. 14. — **Dämmerungsträume.** Stücke für Klavier. B.
op. 15. — **Fugen.** B.
op. 16. — **Weihestunden.** Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte (1. „Schiffergruss", von Eichendorff; 2. „Im Mai", von Sturm; 3. „Im Spätherbst", von Hoffmann von F.; 4. „Am Wege steht ein Christusbild", von Moritz Horn; 5. Das Gespräch: „Ich sprach zum Morgenrot", von M. Arndt; 6. „Treue", von Novalis). H.
op. 17. — **Buch des Frohmuts.** Sechs heitere Gesänge (1. „Abendschein", von Wilh. Müller; 2. „Prinz Eugen, der edle Ritter", von Freiligrath; 3. „Ja, grüsse, mein Freund, mein Mädchen", von C. F. Gruppe; 4. „Des Glockentürmers Töchterlein", von Fr. Rückert; 5. „Es hat einmal ein Tor gesagt", von Bodenstedt; 6. „Der grosse Krebs im Mohriner See", von A. Kopisch). H.
op. 18. — **Bergidylle:** „Still versteckt der Mond sich draussen", von H. Heine. H.
op. 19. — **Ritter Olaf.** Ballade von H. Heine (1. „Vor dem Dome stehn zwei Männer"; 2. „Herr Olaf sitzt beim Hochzeitsschmaus"; 3. „Herr Olaf, es ist Mitternacht"). H.
op. 20. — **Landschaftsbilder.** Sechs Gesänge (1. „Das Schifflein", von Uhland; 2. „Deines Odems ein Hauch", von Gg. Fischer; 3. „Ich dachte nur an Leben", von Karl Meyer; 4. „Trost der Nacht", von G. Kinkel; 5. „Nacht in Rom", von G. Kinkel; 6. „Venezia", von Alfr. Meissner). H.
op. 21. — **„Was die Schwalbe sang."** Fünf lyrische Stücke für Pianoforte (1. „Vision"; 2. „Traum im Elfenhain"; 3. „Abschied ohne Ende"; 4. „Launische Fee"; 5. „Weltvergessenheit"). K.
op. 22. — **Requiem** (h-moll) für 4 Solostimmen, Chor und grosses Orchester, auf den lateinischen Text komponiert. K.
op. 23. — **Miniaturen.** Klavierstücke. F.
op. 24. — **Trauer und Trost.** Sechs Gesänge für Bariton oder Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte. (1. „Das kranke Kind", von Eichendorff; 2. „Das sterbende Kind", von Geibel; 3. Auf meines Kindes Tod: „Als ich nun zum ersten Male", von Eichendorff; 4. Auf meines Kindes Tod: „Freuden will ich dir bereiten", von Eichendorff; 5. Auf meines Kindes Tod: „Von fern die Uhren schlagen", von Eichendorff; 6. „Mitternacht", von Fr. Rückert). H.

op. 25. — Symphonie (No. 2 F.-dur) für grosses Orchester. K.

op. 26. — Vermischte Lieder. Sechs Gesänge (1. „Herbstlied", von L. Tieck; 2. „Der Pilger von St. Just", von Platen; 3. „Morgens send' ich dir die Veilchen", von H. Heine; 3. „Meeresleuchten", von A. Kopisch; 5. „Die Stelle am Fliederbaum", von La Motte Fouqué; 6. „Der König von Thule", von Goethe). H.

op. 27. — Quartett (c-moll) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. K.

op. 28. — Drei Gesänge für Männerchor (1. Sang der Deutschen: „Mein Vaterland, dir will ich treu sein", von F. Draeseke; 2. „Einkehr", von Uhland; 3. „Hildebrand und Hadubrand", von Scheffel). K.

op. 29. — Liebeswonne und -Weh. Sechs Gesänge für eine Bariton- oder Mezzosopranstimme mit Pianoforte (1. „Könnt' ich die schönsten Sträusse winden", von Cornelius; 2. „In der Ferne", von R. Prutz; 3. „Trennung", von Al. Kaufmann; 4. „Himmelfahrt", von Friedr. Hofmann; 5. „Und kommst du nicht am Tage", von Mor. Hartmann; 6. „Der Blinde", von Holtei). K.

op. 30. — Adventlied: „Dein König kommt" (Dichtung von Fr. Rückert), für Solostimmen, Chor und Orchester.

op. 31. — Adagio für Horn und Pianoforte. K.

op. 32. — Romanze für Horn und Pianoforte. K.

op. 33. — Gedenkblätter. Zwei Gedichte von Fr. Rückert (1. „Körners Geist"; 2. „Die beiden Gesellen"). H.

op. 34. — Zwei Balladen (1. „Pausanias", von H. Lingg; 2. „Das Schloss Boncourt", von Chamisso). H.

op. 35. — Quartett No. 2 (e-moll) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. K.

op. 36. — Konzert (Es-dur) für Pianoforte mit Orchester. K.

op. 37. — Kanons zu 8, 7 und 8 Stimmen, für Pianoforte zu vier Händen. K.

op. 38. — Sonate für Klarinette oder Violine mit Pianoforte (B-dur). K.

op. 39. — Osterszene aus Goethes „Faust", für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. K.

op. 40. — Symphonia tragica, für grosses Orchester (in C). K.

op. 41. — Die Heinzelmännchen (Gedicht von A. Kopisch), Konzertstück für gemischten Chor. K.

op. 42. — Kanonische Rätsel für Pianoforte zu vier Händen (1. „Introduktion"; 2. „Kleines Geplänkel"; 3. „Versöhnung"; 4. „Marsch"; 5. „Traumseligkeit"; 6. „Siesta"). K.

op. 43. — Rückblicke. Fünf lyrische Stücke für Pianoforte (1. „Sturmgedanken"; 2. „Ruhe am Strom"; 3. „Nur ein Ton"; 4. „Heimfahrt": 5. „Seltsame Botschaft"). K.

op. 44. — Scheidende Sonne. Neun Albumblätter für das Pianoforte. H.

op. 45. — Symphonisches Vorspiel zu Calderons „Das Leben ein Traum", für grosses Orchester. K.

op. 46. — „Dem deutschen Volke ward gegeben" von Felix Dahn, für Männerchor. K.

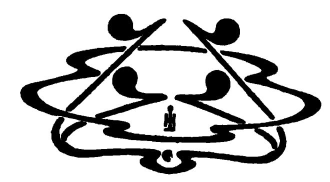
op. 47. — Frauenchöre a cappella. F.

op. 48. — Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Horn, (B-dur). K.

op. 49. — Serenade (D-dur) für Orchester (K).

op. 50. — Symphonisches Vorspiel zu Heinrich von Kleists „Penthesilea", für grosses Orchester. K.

op. 51. — Sonate für Violoncell und Pianoforte. F.
op. 52. — Kolumbus. Kantate für Solo, Männerchor und Orchester. Text vom Komponisten. K.
Ohne Opuszahl: „Gudrun". Grosse Oper in drei Akten, Text vom Komponisten. H.
op. 53. — Das Schloss am Meer. Für eine Gesangsstimme. Be.
op. 54. — Jubiläums-Festmarsch für grosses Orchester. H.
op. 55. — „Salvum fac regem". Für gemischten Chor a cappella. J.
op. 56. — Psalm 93. Für gemischten Chor a cappella. J.
op. 57. — Vier Gesänge (Offertorien usw.). Für gemischten Chor a cappella.
op. 58. — Ballade von Hebbel. Für eine Gesangsstimme. Ai.
op. 59. — Psalm 23: „Der Herr ist mein Hirte". Für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor. H.
op. 60. — Messe für Chor und Orchester (fis-moll). Klavierauszug bei J.
op. 61. — Fünf Gesänge (1. „Die Lindenwirtin", von Rud. Baumbach; 2. „Herbst", von Rud. Baumbach; 3. „Es geht ein lindes Wehen", von Rud. Baumbach; 4. „Die Bleiche", von Herm. v. Gilm; 5. „Stell' auf den Tisch die duftenden Reseden", von Herm. von Gilm). H.
op. 62. — Vier Gesänge (1. „Beim neuen Wein", von Rud. Baumbach; 2. „Drei Kameraden", von Rud. Baumbach; 3. „Voll' Mass", von Rud. Baumbach; 4. „'Naus", von Rud. Baumbach). H.
op. 63. — Akademische Ouvertüre. Nicht erschienen.
op. 64. — Deutscher Sang, für Männerchor und Orchester. F.
op. 65. — Jubiläumsouvertüre, für Orchester. B. H.
op. 66. — Drittes Streichquartett (cis-moll). F.
op. 67. — Fünf Gesänge (Dichtungen von C. Nordryck) (1. „Heimkehr"; 2. „Du bist der ungebroch'ne Sonnenstrahl"; 3. „Abgottschlange"; 4. „Lawine"; 5. „Sturmgetrieben irrt mein Segel"). H.
op. 68. — Drei Gesänge (Dichtungen von Konrad Meyer) (1. „Liebesflämmchen"; 2. „Mit zwei Worten"; 3. „Was treibst du, Wind?"). H.
op. 69. — Szene für Violine und Pianoforte. F.
Ohne Opuszahl: „Herrat", Oper in drei Akten, Text vom Komponisten.
op. 70—73, (vorläufig ohne Numerierung): „Christus-Tetralogie". In Kommission bei L.
op. 70. — „Die Geburt des Herrn." Vorspiel der „Christus"-Tetralogie. (Oratorien.)
op. 71. — „Christi Weihe." I. Teil der „Christus"-Tetralogie. (Oratorien.)
op. 72. — „Christus der Prophet." II. Teil der „Christus"-Tetralogie. (Oratorien.)
op. 73. — „Tod und Sieg des Herrn." III. Teil der „Christus"-Tetralogie. (Oratorien.)
op. 74. — „Der Mönch von Bonifacio," Melodram von C. F. Meyer. H.
op. 75. — Drei geistliche Gesänge für eine Stimme. H.
op. 76. — ist nicht erschienen.
Ausserdem: Eine Oper aus früherer Zeit: „Bertrand de Born".
Ohne Opuszahl, jedoch vor dem „Christus" geschaffen: „Fischer und Kalif", Oper in einem Akt, nach 1001 Nacht.
op. 77. Quintett für Streichinstrumente (F-dur). Si.





ARTHUR NIKISCH

ZUM 50. GEBURTSTAGE DES KÜNSTLERS

(12. Oktober 1905)

von Heinrich Chevalley-Hamburg

Mancher wird sich wundern: was, Arthur Nikisch, der Unermüdliche, Elastische, Arthur Nikisch, der glänzendste Repräsentant jener viel angefeindeten Bewegung, die in das Zentrum des Interesses an musikalischen Aufführungen den Dirigenten rückte, Nikisch feiert schon seinen 50. Geburtstag! Und andere werden finden, dass Arthur Nikisch es trotzdem nicht nötig hat, sich bei einer „aktuellen" Gelegenheit anfeiern zu lassen. Es gibt genug Leute, die zum ersten Male ausgiebiger die Öffentlichkeit beschäftigen, wenn sie, dank ihrer Konstitution, die berühmte goldene 50 erreicht haben; und noch mehr gibt es, die einstmals als vielversprechende Talente von sich reden machten und an die keiner mehr denkt, wenn der Sommer ihres Lebens sich dem Ausgange zuneigt. Mit ihnen hat Arthur Nikisch nichts gemein. Wenn nichtsdestoweniger Nikischs 50. Geburtstag an dieser Stelle nicht unvermerkt vorübergelassen wird, so geschieht das einmal, um aus diesem schlichten Datum den Beweis herzuleiten, dass der „moderne Dirigent" im allgemeinen aufgehört hat, in der Geschichte der Musik eine so ganz junge Erscheinung zu sein. Zum andern aber geschieht es, um an einigen biographischen Notizen aus Arthur Nikischs Leben die Tatsache festzulegen, dass keinesfalls die Törin „Mode" in ihm plötzlich ein Produkt ihrer Laune emporhob, dass vielmehr der Marschallstab, den Nikisch heute als Sieger schwingt, auch bei ihm einst nur die einfache Batutta eines kleinen dritten Theaterkapellmeisters war. Der Zufall hat es gefügt, dass Nikisch in demselben Jahre, in dem er sein 50. Lebensjahr beschliesst, den höchsten Gipfel seiner künstlerischen Position erklomm, dass er gerade in diesem Jahre die letzte Befriedigung seiner Wünsche fand. Wenn er die Strecke, die er zurückgelegt, jetzt überblickt, darf er sich wahrlich mit voller Genugtuung sagen, dass er weniger als sonst jemand fremden Einflüssen verdankt. Nicht der Mode, denn er machte die Mode, nicht sie ihn; nicht grossen Protektionen und günstigen Konjunkturen, wie z. B. Hans von Bülow — dessen ragende Grösse nicht etwa angetastet werden soll. Nur sich selbst dankt Nikisch seine Stellung heute, dankte er sie zu allen Zeiten.

Arthur Nikisch ist am 12. Oktober 1855 zu Lébényi Szent Miklos in

Ungarn geboren. Er hatte das Glück, Eltern zu haben, die weder von materiellen Sorgen irgendwie gedrückt wurden, noch durch Eitelkeit auf die gefährliche Bahn einer falschen Ausnutzung eines Talentes gedrängt wurden, das imposant schon bei dem dreijährigen Knaben zum Ausbruch kam. Man bedenke: schon mit drei Jahren gibt der kleine Nikisch unzweideutig sein Interesse an Musik, die im Elternhause mit Liebe gepflegt wird, zu erkennen; mit sechs Jahren dringt er selbst darauf, Unterricht zu erhalten, und mit sieben Jahren schreibt er frei aus dem Gedächtnis Ouvertüren für Klavier nieder, die er nur einmal von einem Orchestrion gehört hat. Mit acht Jahren erregt Arthur Nikisch in der Öffentlichkeit Aufsehen als Klaviervirtuose — wie nahe lag bei so viel Talent die Versuchung, das Kind dem Moloch der Wunderkind-Dressur zu opfern, aus ihm ein Geschäft und eine Sensation zu machen. Nikisch wird es in seinem Leben oft genug seinen Eltern Dank gewusst haben, dass sie ihm seine Kindheit nicht raubten, dass sie ihn in Fühlung mit der Natur gross werden liessen und seinem menschlichen wie künstlerischen Empfinden die gesunde Basis gaben, auf der bis heute seine ganze Art steht. Als Nikisch elf Jahre geworden war, schickte ihn der Vater, der Oberbuchhalter der Baron Sinaschen Güter war, nach Wien aufs Konservatorium. Und in Wien erkannte Nikisch sogleich mit voller Klarheit sein Ziel: Dirigent werden. Sieben volle Jahre, bis zum 18. Lebensjahre, verwandte Nikisch als Schüler des Konservatoriums darauf, sich alle die Kenntnisse und Fähigkeiten zu erwerben, die ihn seinem Ziele näher bringen sollten, und mit besonderer Vorliebe wandte er sich in diesen Jahren dem Studium der Geige zu. So gelang es ihm, nachdem er, preisgekrönt auch als Kompositionsschüler, das Konservatorium verlassen hatte, eine feste Anstellung als Geiger in der illustren Wiener Hofkapelle zu erhalten, nachdem er schon kurz vorher der Ehre gewürdigt worden war, unter Richard Wagner bei der berühmten Aufführung von Beethovens IX. Symphonie mitzuwirken, mit der in Bayreuth die Grundsteinlegung zum Festspielhaus begangen wurde. Die Jahre, in denen Nikisch unter Meistern wie Herbeck, Dessoff, Liszt, Brahms und Rubinstein spielte, gaben ihm die denkbar beste Schule: er lernte das Handwerk und zugleich hatte er dauernd die Vorbilder vor Augen, deren Wirken sich in seinem empfänglichen Sinn tief eingravieren musste. Bis zum Winter 1877 sass Nikisch im Wiener Hoforchester, — da traf ihn eine Anfrage Angelo Neumanns, der ihn als Chordirektor nach Leipzig berief. In der Stadt, deren ganzes Musikleben durch ihn reformiert werden, der Stadt, deren erbleichenden musikalischen Glanz er neu erstrahlen machen sollte, traf der junge Chordirektor zu Beginn des Jahres 1878 ein. Wie schnell sich in Leipzig um den genialen jungen Dirigenten eine Gemeinde scharte, ist bekannt. Im Februar dirigiert Nikisch, nun zum ersten Male in seinem



Leben öffentlich am Pult stehend, „Jeane, Jeanette et Jeanetton" und drei Monate später lässt ihn Angelo Neumann, der grosse Talentspürer, „Tannhäuser" und „Walküre" leiten. Ein Jahr darauf erhält der damalige erste Kapellmeister Angelo Neumanns, der treffliche Sucher, einen Ruf nach Hamburg — da macht Neumann den 24jährigen Nikisch zum ersten Kapellmeister der Leipziger Oper.

Es folgt ein neuer zehnjähriger Abschnitt im Leben Nikischs. Zehn Jahre, die zu den ruhmreichsten der Leipziger Bühne gehören, zehn Jahre, in denen Nikisch rastlos an sich und an dem ihm anvertrauten Institut arbeitet, zehn Jahre, die ihm Erfolg über Erfolg bringen. Der Ruf der Leipziger Premieren unter Nikisch erobert sich die musikalische Welt. Franz Liszt weilt in Leipzig und trinkt bei einem Bankett auf das Wohl des „Auserwählten unter den Auserwählten". Peter Tschaikowsky veröffentlicht seinen Aufsehen erregenden Hymnus auf Arthur Nikisch, aus dem die glühende Begeisterung eines genialen Schöpfers für einen kongenialen Interpreten spricht. Martin Krause in Leipzig gründet den Liszt-Verein, dessen erste glänzende Veranstaltungen Nikisch an der Spitze finden, in Vertretung Reineckes dirigiert Nikisch Gewandhauskonzerte — seine Stellung ist, wie man trivial sagt, „gemacht". Aber eins fehlt seinem Leben noch, was zum Dasein des Künstlers vor allem gehört: die Lehrjahre hat er längst hinter sich, aber die Wanderjahre, die den Horizont weiten, der Phantasie Flügel verleihen und dem Denken und Fühlen neue Nahrung geben, fehlen noch. Da erreicht im Jahre 1889 Nikisch ein Ruf nach Boston, und ohne Zaudern reisst sich Nikisch, der sich von den Freuden der Leipziger Behaglichkeit nach den Schmerzen der Wanderschaft und des künstlerischen Kampfes sehnt, von Leipzig los. Vier Jahre durchzieht er mit dem Bostoner Symphonieorchester als Kulturträger und kühner Pionier moderner Musik Amerika, dann nimmt den Wandermüden Budapest als Direktor und ersten Kapellmeister der dortigen Hofoper auf. Mittlerweile geht es mit den musikalischen Verhältnissen in Leipzig langsam aber sicher abwärts. Es fehlt das belebende Element, das Zentrum, und der alternde Reinecke sträubt sich, mit seinen reaktionären Ansichten, auf irgend welche Kompromisse einzugehen. Er lässt sich lieber brechen, als dass er sich biegt, eine imposante Treue der Überzeugung, und als er sieht, dass weiterer Widerstand kaum möglich, bringt er das grösste Opfer: er opfert sich selbst und demissioniert, im Sommer 1895, als Gewandhauskapellmeister. Seinen Nachfolger ernennt in Leipzig das Publikum. Nur ein Name wird in diesen Tagen in Leipzig genannt: Arthur Nikisch! Und mit dem Volke drängt die Presse auf eine Berufung des Unvergessenen. Das feste Vertrauen, dass Nikisch seine Pester Verpflichtungen lösen wird, hat jedermann, und so erhält wirklich der Vorsitzende der Gewandhaus-

Gesellschaft, der Geh. Hofrat Dr. Lampe-Vischer, von Nikisch auch eine Zusage: Nikisch kommt. Das erste Gewandhauskonzert der Saison 1895 findet ihn schon an Reineckes Platz. Was Nikisch seitdem in Leipzig geschaffen, gehört der Geschichte an und braucht hier nicht ausgeführt zu werden, ebenso wenig soll auf Einzelheiten seiner Verdienste, die er sich im letzten Jahrzehnt um das Berliner und Hamburger Musikleben als Leiter der philharmonischen Konzerte erworben hat, eingegangen werden. Die lokale Berichterstattung beschäftigt sich ja mit diesen künstlerischen Ereignissen zur Genüge. Eine bedeutsame Erweiterung seiner Tätigkeit in Leipzig hat Nikisch neuerdings auf sich geladen, indem er zu seinen vielen Verpflichtungen auch noch den Posten eines Direktors der Oper übernommen hat. Übernehmen musste, möchte ich sagen, denn ohne die dramatische Musik, ohne die Oper kann Nikisch dauernd nicht existieren, und sein ganzes Leben beweist immer wieder seine Rückkehr à son premier amour: der Bühne.

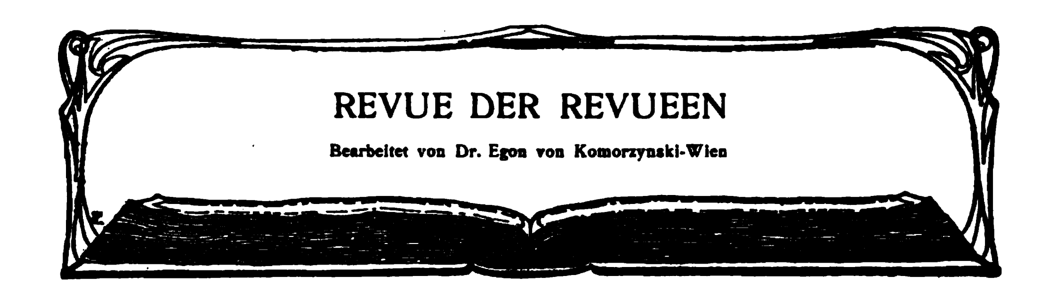
Arthur Nikischs Erfolge sind weltbekannt; sie sind durch nichts in Abrede zu stellen oder zu verkleinern. Erfolge sind Wirkungen und Wirkungen setzen Ursachen voraus. Wo liegen nun die Quellen der ganz ungewöhnlichen, in allen Kulturländern sich wiederholenden Eindringlichkeit der Kunst Arthur Nikischs? Mir scheint, man darf, wenn man das charakteristische Profil und das Spezifische an den Leistungen Nikischs betrachtet, ruhig aussprechen, dass sich in Nikisch ein Stück von der Sehnsucht unserer Zeit vereinigt und künstlerisch zum Ausdruck bringt: nämlich von dem Sehnen nach Romantik. Nikisch ist unter den heutigen Dirigenten doch unstreitig als Mensch und als Künstler der grösste Romantiker, was an seiner Auffassung jedes einzelnen Kunstwerkes unschwer nachzuweisen ist, und die Romantik, die sein ganzes Wesen einhüllt, die seinem ganzen Empfinden ihr Gepräge gibt, tut uns so unendlich wohl. Wir fühlen uns einem vollkommenen Künstlermenschen gegenüber, und gerade unter den Dirigenten sind diese im alleredelsten Sinne „naiven“ Künstler nachgerade Ausnahme geworden. Um der Musik beizukommen, machen sie heute fast alle Umwege: geistreich, wie sie sind, analysieren und dozieren und reflektieren sie, mehr oder weniger, betreiben sie die Kunst als Wissenschaft und drängen zwischen sich und das Kunstwerk oder zwischen das Kunstwerk und uns das graue Gespenst der Gelehrsamkeit. Es scheint mir geradezu das Entscheidende an Nikischs Kunst zu sein, dass sie mit voller Unmittelbarkeit spontane musikalische Eindrücke reproduziert, dass sie aller Musik, auch der dramatischen, immer zunächst aus dem Geiste des absolut Musikalischen gerecht zu werden versucht, dass sie ausserhalb des rein Musikalischen auch gar keine Unterstützung sucht und gerade dadurch sich den Zauber des nicht Greifbaren erhält.

Man materialisiert die Musik, wenn man sie dauernd an irgendeine, noch so poetische, Vorstellung knüpft. Und Nikisch idealisiert sie, indem er sie löst und frei macht. Man mag über Nikischs ganz eigenartige Begabung denken wie man will: die prachtvolle, vergoldende Wärme, die jedes Orchester unter ihm entfaltet, muss man zugeben. Das ist kein geistvolles Feuerwerk, das strahlt ohne zu zünden; das ist kein orchestrales Philosophieren, das anstrengt ohne zu befriedigen, sondern lebensechte Emanation eines eminent sensiblen Empfindens. Dies Empfinden, von dem Nikisch sich stets die Hand führen lässt und das er sich niemals durch seinen Verstand korrigieren lassen wird, mag dem unsrigen oft widersprechen: subjektiv wahr bleibt es in jedem Falle, und diese Wahrheit gibt ihm das volle Recht vor allen metronomisch oder sonstwie festgelegten Traditionen. Zur Durchsetzung seiner künstlerischen Absichten, zur Loslösung aller Musik von dem lastenden Drucke der Erdenschwere hat Nikisch sich eine eigene Technik des Dirigierens geschaffen, und ich glaube auch dieser Technik einen Teil der Wirkungen Nikischs zuschreiben zu sollen. Diese Technik, die den Taktstrich durchaus negiert und dafür den Gedanken Wagners über die Deklamation des Melos zum Prinzip erhebt, mag für Orchestermusiker unbequem sein. Besonders für die Zählfaulen, die gewohnt sind, ihren Einsatz gleichsam in den Mund gesteckt zu bekommen. Aber diese höchste moderne Dirigiertechnik, die Musik zur Architektur umformt und einer melodischen Phrase beredte Plastik verleiht, wird bei Nikisch in der Tat zu einem Mittel, das innere Wesen eines musikalischen Gedankens in die Sichtbarkeit zu transponieren. Der Gedanke an unbewusste Tanzkunst liegt sehr nahe; wenigstens muss man die Möglichkeit zugeben, wenn man sich klar macht, mit welcher Sicherheit sich jede Art von Musik in der Dirigiertechnik Nikischs widerspiegelt. Und dass es sich dabei um unbewusste Bewegungen handelt, wird ja niemand in Zweifel stellen können. Dass Nikisch seine private Art zu dirigieren auch auf Beethoven überträgt, dass er z. B. im letzten Satz der „Eroica", ergriffen von der Feierlichkeit der gewaltigen Struktur, eine ganze Periode in eine Bewegung seiner Hand drängt, rechnet man ihm hin und wieder als besonderen Frevel an. Habeat sibi! Ich persönlich bin so unverbesserlich, noch immer nicht kapieren zu können, dass der „grosse Zug" darin besteht, dass man besonders Beethoven und Brahms unter die Taktdreschmaschine nimmt. Dabei will ich wiederum gar nicht leugnen, dass dem poetischen Sinne Nikischs die Werke am nächsten liegen, die, romantischen Ursprungs, seine Seele in die stärksten Schwingungen versetzen. Das wären Werke von der Art der Manfred-Ouvertüre, der Holländer-Ouvertüre, der Lisztschen Symphonischen Dichtungen usw.

Man sagt oft: Nikisch posiert. Das ist eine objektive Unwahrheit.

Denn zur Pose gehört die Absicht, Nikisch aber denkt gar nicht daran, wie jeder weiss, der ihn kennt. Aber ein leiser Schimmer seiner romantischen Natur fällt ganz naturgemäss auf sein Verhalten zum Publikum. Wie ein letzter Glanz aus einer poetischeren Zeit liegt es auf ihm. Die Abendstimmung, die schwärmerische Verehrung, der er auf Schritt und Tritt begegnet, die unendliche, grosse und heilige Liebe zu seiner Kunst, die ihm oft genug das Auge feucht werden lässt, alles das dringt bei den Konzertabenden auf ihn ein. Seine feinen Nerven beben dann wohl, wie unter dem Dufte des Weihrauchs ein inbrünstiger Beter erbebt, und aus einer merkwürdigen Extase, aus einer von Mystik und Romantik komponierten Stimmung heraus tritt er aufs Podium. Feierlich gestimmt, wie der Gralskönig, der den segenspendenden Becher enthüllt. In dem hohen Ernste vor der Kunst, in dem starken Glauben, dass ihre Sache die gerechte, liegt das Moralische einer künstlerischen Leistung; wer augurenhaft über die Kunst und die Dummen, die sich etwas vormachen lassen, feixt, handelt im höchsten Masse unmoralisch. Im Sinne dieser Moral ist Arthur Nikisch ein wahrer Hohepriester seiner Kunst, und weder die Jahre noch die Routine haben ihm etwas von seinem Idealismus zu rauben vermocht. Was man an freundlichen Wünschen Arthur Nikisch am 50. Geburtstage auszudrücken hat, läuft in der Hauptsache, wie stets bei ähnlichen Gelegenheiten, auf Artigkeiten hinaus, hinter denen der Egoismus lauert. Aber wenn wir Nikisch wünschen, dass ihm die heilige Freude an der Musik erhalten bleibe, so wünschen wir ihm damit zugleich das, was ihm als das Höchste gilt. Leben heisst musizieren für ihn, und aus der Berührung mit seiner Kunst schöpft er immer aufs neue die Kraft zu neuem Wirken. Andre verzehrt die Musik, ihn ernährt sie; das möge recht, recht lange so bleiben!





LA CHRONIQUE (Paris) 1905, No. 5. — „La symphonie de Beethoven et Félix Weingartner“ von André **Bertagne** sagt von Weingartners Interpretation:} „c'est la juste mesure, c'est le tact, c'est le sentiment véritable, c'est l'exécution parfait de la symphonie de Beethoven“. — Eine originelle Bemerkung: „Une symphonie de Beethoven mal exécutée est hérésie aussi blessante que pourrait l'être l'exposition d'une Vierge de Raphaël dans une gare de chemin de fer.“

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 416. — Der Artikel „Luigi Boccherini“ weist auf die Übereinstimmungen zwischen Boccherini's Musik und der Kunst Haydns hin. E. **Prout** beendigt — „Some forgotten operas“ — seine ausführliche Analyse von Spontinis „Vestale“ — „an opera of more than ordinary interest and value“, die nur ein einzigesmal — 1828 — in London gegeben wurde. Er tritt für eine gelegentliche Aufführung der Oper in England ein. — Ausserdem „L'oracolo and Madama Butterfly“ von E. A. **Baughan**.

HESSISCHER SCHULBOTE (Darmstadt). — A. **Wadsack** führt in einer ausführlichen, „Der Schulgesang“ überschriebenen Abhandlung aus, dass die Musik infolge ihrer hohen sittlichen und erziehlichen Eigenschaften ein wichtiges Mittel zur Veredlung des Gefühls bei der Schuljugend darstelle und dass unser Schulgesangsunterricht einer gründlichen Reform im Sinne human-pädagogischer, harmonischer Erziehung bedürftig sei. Der Verfasser bespricht die von ihm verlangte Reform des weiteren und betont, dass zunächst für geeignete Lehrer gesorgt werden müsse, ehe man sie praktisch durchführen könne.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 21. — Kurt **Mey** bespricht in seinem Artikel „Faust-Musiken“ die musikalischen Bearbeitungen des Faust-stoffes von Goethes Freund Reichardt bis zu Draeseke und Schulz-Beuthen (darin zitiert eine Äusserung Goethes aus dem Jahre 1829: „Mozart hätte den Faust komponieren müssen“). — Paul **Blumenthal** beendigt seine Würdigung „Der Kantor Bartholomäus Gesius“. — Eine interessante Arbeit ist die monographische Skizze „Ein beliebtes Motiv“ von Johann Nepomuk **Kerschagl**, die die Beliebtheit eines zweitönigen Motivleins, aus dem in mehrfacher Folge auftretenden Wechsel von Tonika und Dominante bestehend, bei unsern Meistern behandelt: „Zauberflöten“-Ouvertüre und „Freischütz“-Ouvertüre schliessen mit ihm, im „Tannhäuser“, „Corregidor“ und Blechs „Das war ich“ findet es sich. — Ausserdem: „VI. Schweizerisches Musikfest in Solothurn“ von Heinrich **Maurer**, „Der Göttinger Dichterbund und die Tonkunst“, gez. K., „Margarete Altmann-Kuntz“ von M. W.

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1905, No. 8. — Der Aufsatz „Richard Kursch“ beschäftigt sich mit dem 1879 in Berlin geborenen Komponisten Kursch, der speziell die Harmoniumkomposition pflegt. R. **Batkas** schöner Artikel „Der Merker“ richtet sich gegen den modernen „Konzertwahn“ und tritt für die Hausmusik ein.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 44/45. — Ein Artikel von Walter **Niemann** unter dem Titel „Neues aus Skandinavien“ behandelt neue Kompositionen von den Norwegern Chr. Sinding, Johann Selmer, Eyvind

Alnaes, Halfdan Cleve, Agathe Backer-Gröndahl, den Schweden Wilhelm Peterson-Berger, Wilhelm Stenhammar und Tor Aulin und den Dänen Otto Malling, Ludwig Schytte und P. Lange-Müller.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1905, No. 11. — Das Heft enthält einen Artikel „Zur Reform der Gesangswettstreite".

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) Unterhaltungsbeilage 1905, No. 164. — Sehr hübsch sind Max Chops „Anno Dazumal" überschriebene heitere Erinnerungen aus dem Bühnenleben einer kleinen Musikstadt.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Berlin) 1905, No. 11. — Ein Aufsatz „P. J. Tschaikowsky" von Eugen Zabel.

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1905, No. 7. — Die Nummer enthält einen Artikel über „Die Eröffnung des neuen Theaters in Kissingen" und einen solchen mit dem Titel „Moderne Kunst" (letzterer verurteilt die neudeutsche Musik der Gegenwart) — beide von Cyrill Kistler.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14710. Die Wiederkehr von Hanslicks Todestag hat Hugo Wittmann dazu bewogen, unter dem Titel „Eduard Hanslick" einen stimmungsvollen Aufsatz zu veröffentlichen, der alle sympathischen Seiten in Hanslicks Wesen zusammenfasst und, von Überschätzung entfernt, die Vorwürfe, die man Hanslick macht, aus dessen Naturveranlagung zu erklären sucht. — No. 14711. — Gleichfalls mit Hanslick befasst sich der Aufsatz „Eduard Hanslicks erste Erlebnisse in Wien" von Anton Klima. Ein hier veröffentlichter Brief vom 8. Oktober 1846 ist an den Musikdirektor August Ambros in Prag gerichtet. Hanslick klagt über das „zerrissene, unerquickliche, flache" Leben in Wien und erzählt dann von seinen Besuchen bei Gyrowetz, Liszt, Fischhof.

PRAGER TAGBLATT 1905, No. 221. — „Ein Nachruf" von Adolf Oppenheim, der Ernst von Possart gilt, schliesst mit den Worten: „Es war ein entschiedener Fehler, dass man, als man seinerzeit Possart zum Intendanten machte, diesem nicht verbot, als Künstler und Vorleser ausserhalb Münchens aufzutreten. Possart hätte dann dem Hoftheater in München allein seine Kraft als Intendant gewährt, und er wäre dann trotz seiner grossen Fehler der beste, tatenreichste Intendant Deutschlands geworden."

DIE ZUKUNFT (Berlin) 1905, No. 44/45. — Enthält die Artikel „Musik der Welt" von Gustav Landauer und „Parsifal" von Georg Goehler. Letzterer Artikel vertritt den Standpunkt, dass ein Abgeben des „Parsifal" an das allgemeine Repertoire keineswegs eine „Entheiligung" bedeuten würde. Bei allem Verständnis für Wagners persönliche und ideale Wünsche darf eine solche Sonderstellung nicht existieren, weil ja so mancher andere Künstler dasselbe Recht gehabt hätte. Goehler wendet sich gegen die überflüssige Stimmungsmacherei der „Wagneriten", die die Wahrheit fürchten, und hofft, „Parsifal" werde in Zukunft ebenso wie Wagner selbst rein kunstgeschichtlich objektiv betrachtet und beurteilt werden. — Landauer gibt eine philosophisch gehaltene Darstellung des Zusammenhangs zwischen dem Sichfinden und Sichbekämpfen der Töne in der Musik und den entsprechenden Vorgängen in Leben und Welt.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 8. — Das Heft enthält einen ausführlichen Artikel über „Orgelliteratur" von A. Beutter.



NEUE OPERN

Gaëtano Coronaro: „Enoch Arden", ein Erstlingswerk, soll am Internationalen lyrischen Theater in Mailand in dieser Saison zur Aufführung gelangen.

Otto Fiebach: „Robert und Bertram", nach der gleichnamigen Räderschen Posse, heisst eine komische Oper.

Viktor Heinisch und Hermann Hartig: „Der Musikus von Augsburg" nennt sich ein neues Bühnenwerk.

Giuseppe Pacini: „Dr. Antonio" betitelt sich ein vieraktiges Werk nach einer Erzählung von Ruffini, an dem der Komponist gegenwärtig arbeitet.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Amsterdam: Der Niederländische Richard Wagner-Verein wird unter Henri Viotta's Leitung im Kommunal-Theater im November zwei Aufführungen von „Tristan und Isolde" und im Mai 1906 zwei Aufführungen des „Parsifal" mit Félia Litvinne als Kundry veranstalten.

Bayreuth: Die nächstjährigen Festspiele werden ausser dem „Ring des Nibelungen" noch „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde", letzteres Werk in neuer Inszenierung bringen.

Braunschweig: Das Hoftheater bringt als erste Neuheit den „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius und zwar in der Originalausgabe. Später folgen „Die neugierigen Frauen" von Wolf-Ferrari und „Der Prophet" von Meyerbeer in vollständig neuer Ausstattung.

Bremen: Als nächste Novitäten des Stadttheaters werden angekündigt „Die neugierigen Frauen" von Wolf-Ferrari, „Salome" von Rich. Strauss, „Heirat wider Willen" von Humperdinck und „Consuelo" von Alfonso Rendano.

Dessau: Von Opernwerken sollen zum erstenmal erscheinen: „Antonius und Kleopatra" von F. E. Wittgenstein, „Hjarne" von Ingeborg v. Bronsart, „Die Legende der Heiligen Elisabeth" von Liszt (in szenischer Darstellung), „Totentanz" von J. Reiter (Uraufführung), event. auch E. Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen", J. Knorrs „Dunja" und der Einakter Lortzings „Die Opernprobe" usw., sowie die Operette „Die kleinen Michus" von A. Messager. Neueinstudierungen dürften erfahren: Meyerbeers „Afrikanerin" (mit neuen Dekorationen), Glucks „Orpheus" und beide „Iphigenien", Auber's „Stumme von Portici", Méhul's „Joseph" und „Uthal", Verdi's „Troubadour" usw., doch soll auch das Genre der Spieloper in diesem Jahre besonders gepflegt werden.

KONZERTE

Berlin: Lamond-Trio heisst eine neue Vereinigung, der die Herren Lamond, Wittenberg und Borisch angehören.

Bernhard Irrgang, der neue Organist an St. Marien, veranstaltet in dieser Kirche an jedem Mittwoch von 1/2 8 — 1/2 9 Uhr Orgelkonzerte bei freiem Eintritt.

Die **Sing-Akademie** bringt in ihren Abonnements-Konzerten Beethovens Missa solemnis, Haydns Schöpfung und von Elgar zum ersten Male dessen Oratorium „Die Apostel" zur Aufführung. Ausserdem sind im November ein Brahmsabend (Requiem, Gesang der Parzen, Nänie und Begräbnisgesang) und später von Bach das Weihnachts-Oratorium, die Johannis- und Matthäus-Passion in Aussicht genommen.

Oskar **Fried** hat für die kommende Saison ein neues Orchesterunternehmen ins Leben gerufen. Er wird mit dem Philharmonischen Orchester im grossen Saale der Philharmonie eine Anzahl Orchesterkonzerte veranstalten, in denen der Sternsche Gesangverein mitwirkt. Es sollen folgende Werke zur ersten Aufführung gelangen: Gustav Mahler: „c-moll Symphonie", Max Reger: „Chorkantate", Jean Sibelius: „Herbstabend", Frederik Delius: „Appalachia", Oskar Fried: „Verklärte Nacht". Ausserdem Werke von Bach, Händel, Beethoven, Schubert.

Braunschweig: Direktor **Wegmann** veranstaltet wie früher 8 Konzerte und hat dafür folgende Kräfte gewonnen: Susanne Dessoir, Alice Ripper, Elene Gerhardt, Minette Wegmann, M. Münchhoff, Dr. L. Wüllner, G. Wille, M. Crickboom, E. d'Albert, das Petersburger und Brüsseler Streichquartett.

Direktor **Settekorn** (Akademie für Kunstgesang) bereitet vor zunächst eine Wiederholung von „La vita nuova" von Wolf-Ferrari, sodann „Der gefesselte Prometheus" von Liszt, „Dem Verklärten" von Max Schillings.

Der **Chorgesang-Verein** (Hofmusikdirektor **Clarus**) bringt „Der heilige Franziskus" von E. Tinel.

Der **Schradersche a cappella Chor** wird das Fest seines 25jährigen Bestehens durch ein Jubiläumskonzert am 1. November (Mendelssohns 95. Psalm, Bachs Kantaten, „Wachet, betet" und „Ein' feste Burg") feiern.

Bremen: Die **Philharmonische Gesellschaft** hat u. a. folgende Werke zur Aufführung in Aussicht genommen: Bach, h-moll-Messe; Beethoven, 5., 7. und 9. Symphonie; Mozart, Symphonie C-dur, Nocturno; Haydn, Symphonie G-dur; Händel, Messias; Schumann, Symphonie B-dur; Brahms, 2. Symphonie, Rhapsodie, Akademische Festouvertüre; Berlioz, Symphonie fantastique; Cornelius, Ouvertüre „Barbier von Bagdad"; Liszt, Faust-Symphonie; Tschaikowsky, 5. Symphonie; Bizet, Roma; Wagner, Vorspiele „Parsifal" und „Lohengrin"; Strauss, Sinfonia Domestica, Tod und Verklärung; Scheinpflug, Frühlingssturm; Boehe, Insel der Kirke; Andreae, Symphonische Phantasie; Elgar, Variationen. — Als **Solisten** sind verpflichtet: Die Damen Edith Walker, Lula Mysz-Gmeiner, Maikki Järnefelt, Klara Erler, Helene Berard, Maria Philippi, Therese Behr, Jeannette Grumbacher-de Yong, Adrienne von Kraus-Osborne. Die Herren Henri Marteau, Eugen d'Albert, Emil Sauer, Franz Litzinger, Felix von Kraus, Ludwig Hess, Jacques Thibaud, Arthur van Eweyk, Richard Fischer, Eugène Ysaye.

TAGESCHRONIK

Von einem **englischen Prachtwerk** über **Richard Wagner** berichtet man der „Frankf. Ztg." aus Dresden: In der hiesigen Stadtbibliothek (Stadtmuseum) ist zurzeit ein interessantes Werk ausgestellt. Vor ungefähr 10—15 Jahren kam eine Engländerin, Mary **Burrell**, häufig nach Deutschland und auch nach Dresden, um Forschungen über das Leben und die Werke Wagners anzustellen. Sie beab-

sichtigte, ein Werk zu schreiben, das die Wagnerforschung auf eine feste urkundliche Grundlage stellen und den in der Wagnerliteratur verbreiteten Irrtümern und Fabeln ein Ende machen sollte. Ihre Mittel erlaubten ihr, Wagnerhandschriften aufzukaufen und von amtlichen Schriftstücken photographische Nachbildungen herstellen zu lassen. Frau Burrell liess 1888 bis 1891: „Thoughts for Enthusiasts at Bayreuth", ein dreibändiges, illustriertes Werk über Bayreuth und seine Geschichte als Privatdruck herstellen und erbrachte darin den Beweis, dass sie nicht aus blosser Begeisterung für den Meister von Bayreuth, sondern auch mit der dem Geschichtsforscher unentbehrlichen kritischen Begabung gearbeitet hatte. 1898 starb sie, ohne ihr Ziel, eine grosse urkundliche Biographie Wagners zu verfassen, erreicht zu haben. Nur ein Teil des Werkes, der Wagners Jugendzeit behandelt, war ziemlich fertig geworden. Nun hat die Tochter Frau Burrells das Werk vollendet. Es liegt unter dem Titel: „Richard Wagner. His Life and Works from 1813 to 1834 compiled from original Letters, Manuscripts and other Documents by the Honorable Mrs. Burrell née Banks and illustrated with Portraits and Facsimilies" vor. Es ist ein Prachtband von 70 Zentimeter Höhe und 52 Zentimeter Breite; die zahlreichen Abbildungen und Urkundenbeilagen sind in Kupferätzung ausgeführt, als Papier kam ein besonders hergestelltes, mit Wagners Namensfaksimile als Wasserzeichen versehenes, starkes Büttenpapier zur Verwendung. Als Titelkupfer ist das Reliefbild Wagners von Gustav Kietz benutzt worden, dessen Original in Marmor die Verfasserin erworben hatte. Das kostbare Buch, aus dem grosse Gewissenhaftigkeit der Forschung spricht und das daher wissenschaftlichen Wert hat, ist in 100 Exemplaren hergestellt und nur zu Geschenken bestimmt, erscheint also nicht im Buchhandel. Ein Exemplar hat die Herausgeberin, Frau Sermonda Henniker Heaton, der Dresdener Stadtbibliothek geschenkt, weil Wagners Jugendzeit und erste Schaffensperiode eng mit Dresden verknüpft ist. Das kostbare Buch ist ein Denkmal, das die Verfasserin dem von ihr verehrten Meister von Bayreuth gesetzt hat.

TOTENSCHAU

Am 6. August starb in Stuttgart Karl Stoll, der Begründer der Stuttgarter Volkskonzerte und des „Schwäbischen Silcherquartetts".

Der begabte Komponist Felix vom Rath ist am 26. August, 39 Jahre alt, in München gestorben.

Am 30. August starb in Fulda der Musikschriftsteller und Oratorienkomponist Domdechant Fidelis Müller im Alter von 68 Jahren.

David Ney, Mitglied der Budapester Oper, verschied am 31. August im Alter von 61 Jahren.

Am 31. August starb in Varese Francesco Tamagno, der als der bedeutendste Heldentenor der italienischen Bühne galt, im Alter von 54 Jahren.

Am 2. September schied in London Prof. W. C. Macfarren aus dem Leben, von 1846—1903 Lehrer für Klavierspiel an der Königl. Musikakademie, einer der hervorragendsten Komponisten Englands.

Arnold Hug, Mitinhaber des Musikverlags Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich, ist am 7. September in Zürich gestorben.

In Aberdeen starb, 59 Jahre alt, John Kirkby, Dirigent der „Choral Union" und des Madrigalchores.



KRITIK

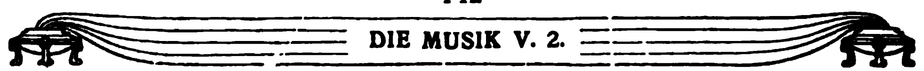
OPER

BERLIN: Kgl. Opernhaus: „Das Fest auf Solhaug", dreiaktige Oper von Wilhelm Stenhammar, nach Henrik Ibsens gleichnamigem Schauspiel. — Als Henrik Ibsen sein Schauspiel „Das Fest auf Solhaug" schrieb — er hatte damals seinen dreissigsten Geburtstag noch vor sich — schien seine Begabung noch weit mehr lyrischer als dramatischer Natur. Das eigentlich Dramatische in diesem Jugendwerk ist für unsere Begriffe (die der spätere Ibsen mit bildete) von merkwürdig unbeholfener, ja dilettantischer Art. Insonderheit scheint uns der Held des Stückes, ein nordischer Sänger, in allem was er handelt und erleidet, so gleichgültig wie nur irgendeine verbrauchte Theaterfigur. Aber dieser Held hat einige Lieder vorzutragen, nordische Sachen, bei denen wir aufmerken. Dem Sängerhelden ist von Herzen zugetan eine glücklos Vermählte. Wie die Handlung des Dramas das Leid der Unseligen schildert, bleiben wir kalt. Aber die Gequälte summt eine Nordlandsballade vor sich hin, ein düster uraltes Lied — und wir sind erschüttert. Wie gesagt, der Lyriker Ibsen war damals stärker als der Dramatiker, und der erste hatte die Sünden des zweiten wettzumachen. — Ein junger Landsmann Ibsens hat nun dessen Jugendwerk in eine dreiaktige Oper gewandelt. Der Verdacht liegt nahe, dass ein ähnlicher Dualismus der Begabung, ein ähnliches Übergewicht des Lyrischen vor dem Dramatischen den jungen Komponisten zum jungen Dichter hinzog. Und der Verdacht bestätigt sich in vollem Umfang. Wer Stenhammar grob kommen wollte, könnte ihm bei allen eigentlich dramatischen Stellen alte Muster vorhalten — und die Tatsache, dass die Nachahmung nur selten glückte. Aber dann hören wir, was die eigentlich lyrischen Stellen bei ihm auslösten, und wir vernehmen so viel echt nordische Klänge, fühlen so unmittelbare Liebe zur nordischen Volksmusik, dass wir das Grobsein vergessen. Das Publikum, von Edvard Grieg seit zwanzig Jahren vorbereitet, war vollends entzückt. Und wenn die Kritik auch nicht gerade das Entzücken teilen muss, hat sie doch allen Anlass, geduldig und aufmerksam die weitere Entwicklung dieses jungen Schweden abzuwarten. — Das Werk wurde in Berlin vorzüglich herausgebracht. Muck dirigierte, und seine straffe, energische Art gab dem Ganzen eine prächtig klare Disposition. Frau Götze verlieh der Unglücksheldin starkes, fortreissendes Leben, Herr Hoffmann charakterisierte den täppischen Eheherrn (die rechte Vorform des Jürgen Tesman) musterhaft und Herr Grüning und Fräulein Ekeblad repräsentierten das blonde Liebespaar sehr löblich. — „Rheingold", Neueinstudierung. — Die vier Dramen des Wagnerschen Rings sind durchaus „sichere Sachen", die auch bei mittelmässiger Besetzung und entsprechender szenischer Ausstattung stets ihr Publikum finden. Mehr als irgend sonst ist bei diesen Musikdramen zu befürchten, dass man sie gewissenlosen Routiniers überantwortet. Um so erfreulicher klang den Berliner Musikfreunden die Botschaft, dass ihre Oper sich endlich einmal dazu entschlossen habe, durch eine sorgsame „Neueinstudierung" die vier Werke von all dem Staub zu befreien, der sich im Laufe der Jahre hier auf ihnen abgelagert hatte. Den ersten Abend haben wir nun erlebt, und dieser erste Abend war eine böse Enttäuschung. Dass das Orchester wagnerfest ist, und dass Herr Grüning als Loge, Herr Knüpfer als Fasolt, Herr Lieban als Mime ihre Sache ausgezeichnet machen, das wussten wir auch vorher. Sonst aber? Dass Herr Bachmann kein den Genannten ebenbürtiger Vertreter des

Wotan ist, dass Herr Nebe die Partie des Alberich nur eben hält, und Frau Herzog und Fräulein Hiedler längst keine Woglinde und Freia mehr sind (so schwer es einem fällt, frei herausgesagt werden muss das einmal), das war uns schliesslich auch kein Geheimnis mehr. Was also blieb? Zweierlei: die Flugmaschinen in der ersten, und der Regenbogen in der letzten Szene. Der Regenbogen war ein Transparent aus den grellsten Farben, das jedes irgend farbenempfindliche Auge gröblich beleidigte. Die Flugmaschinen aber arbeiteten mit so sichtbaren Drahtseilen und zwangen die Unterkörper der drei Rheintöchter in so starre Pakete, dass jede Illusion verloren ging. Wahrlich, die Wagnersche Musik ist zaubergewaltig, dass eine solche „Neueinstudierung" als etwas Besonderes geboten und genossen werden kann! Willy Pastor

MÜNCHEN: Die Wagner- und Mozart-Festspiele. Die Festaufführungen im Prinzregenten-Theater wurden mit den „Meistersingern" eröffnet. Da Arthur Nikisch, den man als Dirigenten für die sämtlichen drei Vorstellungen dieses Werks in Aussicht genommen hatte, kurz vorher krank geworden war, übernahm Felix Mottl die Leitung, wie sich's für diesen ersten Abend überhaupt von vornherein gehört hätte. Mit Ausnahme des David, den Herr Reiss-London wie in früheren Jahren und wieder recht wacker gab, waren die übrigen Rollen in den Händen hiesiger Kräfte. Feinhals-Sachs, Geis-Beckmesser und Knote als Walther von Stoltzing sind über München hinaus bekannte Leistungen; namentlich der Sachs war eine sehr feindurchdachte Darbietung; Feinhals gibt diese Gestalt mit der Mannhaftigkeit, wie sie der Tondichter gewollt hat, edel, kernig. Auch die übrigen Darsteller waren gut. Unter Mottls straffer Führung nahm der erste Abend sonach einen schönen, in der orchestralen Wirkung vielfach glänzenden Verlauf. Auf dieser Höhe hielt sich im ganzen auch der erste „Ring"-Zyklus, wozu die zum grossen Teil glückliche Besetzung und die noch ungeminderte Spannkraft der Darstellenden das ihrige beitrugen. Nicht ganz geschickt war freilich die Wahl des Herrn Holzapfel-Breslau, der sich im „Rheingold" mit dem Froh schlecht und recht abfand. Es ist eigentlich unverständlich, warum man diese kleine, aber nicht unbedeutende Partie, die sich drei- und vierfach und vortrefflich mit einheimischen Künstlern besetzen liesse, immer wieder minderen Gästen zuweist. Zadors Alberich und der Mime des Herrn Reiss zeichneten sich durch scharfe Charakteristik aus, ohne, wie es so häufig geschieht, dabei des Guten zuviel zu tun. Ganz prächtig gestaltete sich der erste Akt der „Walküre", in dem Max Lohfing-Hamburg als Hunding, Kraus-Berlin als Siegmund und Frl. Morena als Sieglinde mit voller Beherrschung ihrer Aufgaben zusammenwirkten. Herr Kraus allerdings hat dann in der zweiten Aufführung der „Walküre" nicht vollauf gehalten, was er zuerst versprach. In der Darstellung etwas verschwommen, liess er auch gesanglich zu wünschen übrig. Dass er, nachdem er alles bel canto singt, an einzelnen Stellen, wie z. B. dem „Schweig und schrecke die Schlummernde nicht" oder dem „Notung zahl ihm den Zoll", bis zum fis bezw. ges hinauf den Ton flach gibt, ist um so verwunderlicher, als er gelegentlich in der nämlichen Höhe wieder Brusttöne von herrlichem Wohllaut zu bringen weiss. Feinhals gab den Wotan mit stilistisch abgeklärter Auffassung; auch Frl. Huhn war als Fricka von eindringlicher Wirkung. Triumphe feierte Frau Plaichinger-Berlin. Ihre Brünnhilde und später ihre Isolde fesselten durch die Plastik des Spiels; stellenweise aber wollte es scheinen, als ob diese Plastik, etwas übertrieben, in Massivität umschlüge. Von ungetrübter Wirkung ist dagegen die unverbrauchte Kraft ihres Organs. Das gilt auch von Knotes Siegfried, den man trotz seiner stilistischen Unzulänglichkeiten lieben muss; das naive, frischgemute Zupacken lässt diesen Künstler im „Siegfried" übrigens oft das Richtige treffen. Gut, namentlich im Technischen war Oberstetters Fafner. In der „Götterdämmerung" sang Herr Putlitz-Essen den Hagen, besser als früher; seine Stimme hat sich inzwischen,

allerdings nur in der Mittellage, mehr gesetzt; sein Spiel ist noch nicht frei. Am wenigsten fügte sich die Nornenszene dem Ganzen ein. Unter den Rheintöchtern war ein bekannter Kölner Gast, Frl. David, deren Stimme recht hübsch, aber noch wenig gebildet ist. — Wie im Vorjahr wurde auch der „Fliegende Holländer" wieder gegeben. Davon, dass sich das Werk für Festspiele eigne, haben wir uns indessen auch heuer nicht überzeugen können. Die Darstellerin der Senta zudem, Frl. Morena, ist dieser Rolle gesanglich nicht gewachsen; sich weiter in ihr zu versuchen, dürfte dieser sonst sehr tüchtigen Künstlerin sogar Schaden bringen; ihr Piano in der Höhe ist alles eher, als Kopftontechnik. — Dagegen gestaltete sich die „Tristan"-Aufführung im ersten Zyklus zu einem Glanzpunkt der Festspiele. Frau Plaichinger sang, wie schon bemerkt, die Isolde, Knote den Tristan. Ihr Dialog im zweiten Akt war wohl das Berückendste, was an intimer Klangwirkung geboten werden kann. Von den übrigen Darstellern seien Karl Perron-Dresden, der den Marke in vornehmer Auffassung gab, und Frau Preuse-Matzenauer als gewandte Darstellerin der Brangäne, genannt. Bleiben noch die bewundernswerten Leistungen des Orchesters, dessen Leitung der erfahrenen Hand Mottls anvertraut war. — Schöne künstlerische Erfolge hatten auch die an die Wagner-Festspiele sich anschliessenden Mozart-Aufführungen im Residenztheater zu verzeichnen. Für diese, die ich nicht mehr verfolgen konnte, muss ich mich auf das Urteil meines allerdings vortrefflichen Gewährsmannes verlassen: Den Anfang machte „Figaros Hochzeit". Vor allen ist hier Mottls zu gedenken, der die Partitur mit viel Feinheit und echtem Stilgefühl beherrscht und entzückend am Cembalo begleitet. Die Gräfin wurde wie in früheren Jahren von Frau Gadski gesungen; was ihr fehlt, ist die Vornehmheit der Aristokratin des Rokoko, die Mozart will (an die ehemalige Rosine hat er nicht gedacht). Gesanglich gut waren die beiden ersten Akte und der vierte, obschon das dunkle Timbre ihres Organs die Rolle nicht recht trägt. Im dritten Akt gab es schlimme Gedächtnisfehler bis zu völligem Schwimmen und falschen Intonationen. Offenbar hatte die Künstlerin mit den Anstrengungen auch den Stil der kurz vorher gegebenen „Götterdämmerung" noch nicht überwunden. Einer Sängerin zuzumuten, kaum 48 Stunden nach Brünnhildens Tod die Gräfin zu singen, ist überhaupt unkünstlerisch. Auch der Graf des Hrn. Feinhals litt noch unter Wagnerschen Stilnachwirkungen, war aber, davon abgesehen, ganz prächtig. Gute Durchschnittsleistung war der Figaro des Herrn Fenten-Mannheim; ihm mangelt es an ausgeprägter Individualität. Unter den grossen Solostücken ragte die Gartenarie der Frau Bosetti hervor. Am zweiten Abend — Cosi fan tutte — sang Frau Herzog-Berlin die Fiordiligi. Und wie herrlich sang sie. Freilich sind die Spuren der Jahre auch an ihrer Stimme, namentlich in der Mittellage, bemerkbar; aber die Höhe ist noch immer prachtvoll. Ihre Gesangskunst verdient allen den Damen, die in Deutschland Mozart zerpflücken, als Muster vorgestellt zu werden. Das ist wirkliches Legato, flüssigster Ansatz, pastose Breite in der Kantilene, kurz im besten Sinne des Wortes „Kunst" des Gesanges. Frl. Koboth gibt die Dorabella recht anmutig. Famos aber ist Frau Bosetti, die die Zofe ganz mit der köstlichen Frechheit dieser Opera buffa-Type des 18. Jahrhunderts interpretiert. Von den beiden Liebhabern war Gura-Schwerin recht brav, wenn auch etwas zu schwerfällig. Der Alfonso zählt zu Baubergers besten Rollen; er gibt diesen „Philosophen" in fest umrissener Gestalt, einer Zeichnung, die überzeugt, ohne zu verletzen. — Recht genussreich verlief auch die Wiedergabe der letzten Oper „Don Giovanni". Die Titelrolle gab Feinhals mit ausgezeichneter Fertigkeit; nur ist seine Auffassung zu wenig sinnlich, dämonisch, eher jovial, was hier durchaus verfehlt ist. Die Darstellung des Leporello durch Geis hat noch immer durchschlagenden Erfolg gehabt; sie ist voll sprechender Züge. Im Ensemble — schade, dass seine Stimme so ganz und gar nicht durchdringt. Als Gast sang Frau Burk-Berger die



Donna Anna recht tüchtig, aber ohne das spezifisch Mozartsche Stilempfinden. Auch Frl. Koboth ist, so redlich sie sich Mühe gibt, den höheren Anforderungen ihrer Rolle nicht ganz gewachsen. Sehr lobenswert war Bauberger als Komthur, mustergültig Zador als Masetto. Mottl, dem die Cosi fan tutte-Partitur offenbar etwas weniger liegt, dirigierte den „Don Giovanni" wieder ganz hervorragend. Immer wieder fällt uns aber im „Don Giovanni" die ungenügende Besetzung der Streicher aufs unangenehmste auf. Hoffentlich stellt der neue Intendant diesen, mit angeblichen musikgeschichtlichen Ergebnissen motivierten Missbrauch schleunigst ab. Auch einen anderen Übelstand, den ungehörigen Lärm, der sich gelegentlich hinter der Szene bemerklich machte, hätte man schon bei den Proben abstellen müssen. — Soviel über den künstlerischen Verlauf der Münchener Festspiele. Der äussere Erfolg liess nichts zu wünschen übrig. Namentlich die ersten Zyklen waren jedesmal fast ausverkauft, wie immer zumeist von Franzosen und Amerikanern. Und auch an spontaner, begeisterter Anerkennung fehlte es nicht. War auch nicht alles unübertrefflich und tadellos, — und wer könnte dies bei soviel Mühen der Vorbereitung und Ausführung im Ernst verlangen, — so darf man doch ohne Rückhalt sagen, dass diese Anerkennung wohl verdient war. Der Gesamteindruck übertraf wieder um ein Erkleckliches den der vorjährigen Spiele: ein Fortschritt also, der den Veranstaltern neuen Sporn, den Kunstfreunden neue Hoffnungen geben möge.

Dr. Theodor Kroyer

KONZERT

BERLIN: In der neuen Saison erschien das Halir-Quartett zuerst auf dem Felde. Dass es mit seinem Plan, an fünf Abenden zu populären Preisen sämtliche Streichquartette Beethovens zu spielen, dem Wunsche vieler Musikfreunde entgegengekommen ist, bewies die erfreuliche Tatsache, dass der Beethovensaal an dem ersten Abend ausverkauft war. Auf dem Programm standen F-dur op. 18, Es-dur op. 127 und e-moll op. 59. Es wäre undankbar, an den Leistungen, die ihren Höhepunkt in den langsamen Sätzen erreichten, mäkeln zu wollen. — Der jetzt zehnjährige (?) Geiger Kun Arpad, der in der vorigen Saison nicht bloss hier mehrfach aufgetreten ist, scheint auch jetzt leider noch nicht zur Ruhe kommen zu sollen; das viele öffentliche Auftreten muss ja seine geistige und körperliche Weiterentwicklung ungünstig beeinflussen. Erstaunlich ist die Reinheit seines freilich ungemein kleinen Tons und die Sicherheit im Flageolettspiel. Mit eigenen Kompositionen aber sollte der Knabe uns noch verschonen. Die in seinem Konzert mitwirkende Koloratursängerin Aline Sanden sieht hoffentlich die Ausbildung ihrer leider ziemlich stark flackernden Stimme noch nicht als abgeschlossen an.

Wilhelm Altmann

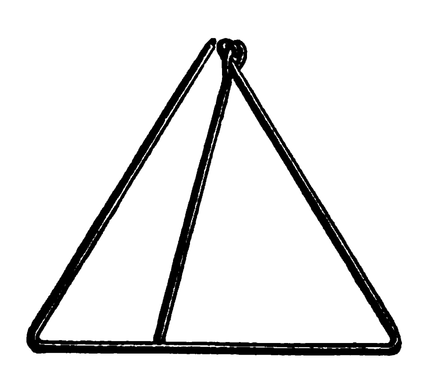
Das Konzertgespenst geht wieder um. Heuer meldete es sich gar frühe. Also die Ohren gewappnet und bewehrt! Den Schattenreigen eröffnete Ella Thies-Lachmann, ihres Zeichens Koloratur- und Oratoriensängerin, will sagen, ein in der Höhe noch ausgiebiger Sopran mit falscher, aus der bekannten I-Bildung sich ergebender Nasenresonanz und matter Tiefe. Die Interpretation des „Heideröslein" liess ebenfalls keinen günstigen Schluss auf besondere innere Gaben zu. — „Zu früh" und „zu unvorsichtig" muss man Abbie May Helmer vorhalten. Was sich die junge Dame bei der Phrasierung des Chopinschen „Trauermarsches" und dem Tempo der „As-dur Polonaise" nur gedacht haben mag? War das: „individuality"?? Dann freilich hinken Kunstgefühl und Musikverstand noch sehr hinter der „Technik" drein. — Gustav Franz' Organ spricht schwer an, will im piano kein Klang werden, und wird oft ruck- und stossweise vorwärts geschoben, bis es endlich auf „seinem" Platz sitzt. Man nennt das: er oder es „liegt mir"! Gustav

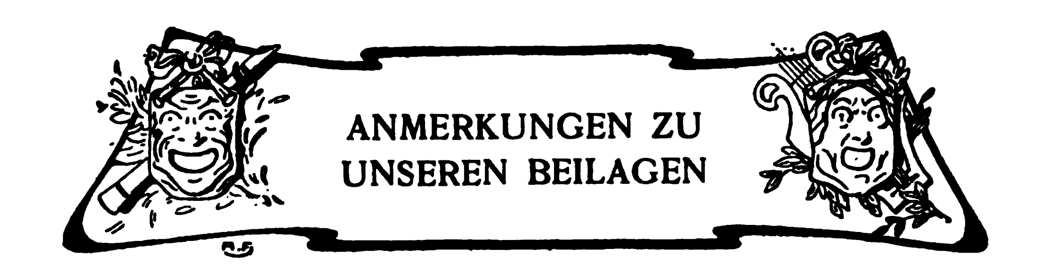
Franz „liegt“ gar vieles, aber gar vieles liegt ihm nicht, z. B. Weylas Gesang u. a. Zwischen *p* und *ff*, da klafft's. Eine Stimme hat erst Kunstwert, wenn sie die Übergänge beherrscht, — und Richard Kurschs Liedtalent wird nur dann in Frage kommen, wenn er die Richtung „über die Heide“ beibehält und das Überbrettlgenre sorgfältig meidet.

R. M. Breithaupt

Die Konzert-Saison begann mit einem Konzert im Oberlichtsaal der Philharmonie von Olga Klupp-Fischer unter Mitwirkung des Violinisten Friedrich Walter Porges. Den musikalischen und textlichen Inhalt der sechs geistlichen Lieder von Beethoven konnte die Sängerin nicht erschöpfen. Individuelle Auffassung liess sich auch bei Liedern von Schubert und Wolf nicht nachweisen. Die Stimme ist ein schöner Sopran, aber nicht willig genug. Herr Porges spielte Bachs Chaconne zu etüdenhaft, sein Ton ist voll, doch zuweilen forciert. Der Vortrag der G-dur Sonate von Brahms mit Herrn C. V. Bos war recht trocken. — Der Baritonist Hermann Weissenborn gab einen ersten Liederabend. Er besitzt ausserordentlich schönes Material, aber seine Tongebung ist zu nasal, der Ansatz unsicher, er verschluckt die kurzen Noten, überragt im Vortrag noch nicht den Dilettantismus. Herr Weissenborn sang Lieder von Schubert, Wolf, C. Schmalstich und R. Strauss. Den Liedern von Schmalstich, die der Komponist selbst trefflich begleitete (wie auch die übrigen), ist Charakter nicht nachzurühmen. Am wenigsten eigenartig ist „Siegvater“, worin Herr Schmalstich sich liebevoll Wagners und Chopin's erinnert. Die Klavierbegleitungen sind sehr virtuos gehalten zum Nachteil der Singstimme. — Erfreulich war das Konzert des Tenoristen Hermann Plücker. Zwar fehlt der Stimme jeglicher Glanz, dafür entschädigt jedoch ein fein, vielleicht zu fein abgestufter, temperamentvoller und durchdachter Vortrag. Die Aussprache ist sehr deutlich. Am besten gelangen Herrn Plücker wohl die vier Lieder von Tschaikowsky, die zu den Perlen der Gesang-Literatur gehören. Der Begleiter, Herr Bos, wirkte auch solistisch mit. Er kommt über einen, mit Ausnahme der oft unklaren Phrasierung, sehr korrekten Vortrag nicht hinaus. Er spielte Schumanns „Kinderszenen“, die „Träumerei“ davon schablonenhaft, sogar mit rhythmischen Nachlässigkeiten. Erfolgreicher war er mit Tschaikowsky's f-moll Romanze, obgleich er auch darin mehr persönliches Empfinden hätte dokumentieren können.

Arthur Laser





In der altniederländischen Malerei ragen die Brüder **Hubert** und **Jan van Eyck** als die zeitlich ersten und künstlerisch bedeutsamsten Künstler der nordischen Renaissance hervor. Ihr grossartiger Genter Altar ist das Hauptwerk der beiden Meister. Einige Teile des Riesenwerkes besitzt Berlin, darunter die **singenden und musizierenden Engel**. In ihrer inbrünstigen, weltfernen Seligkeit beim Musizieren ahnen sie die herbe Kunst Bachs voraus. Für den Stimmungsgehalt Bachscher Musik scheinen sie uns der beste künstlerische Ausdruck.

Die beiden Porträts des Meisters nach **Schlick** und **Alfred Lemoine** stützen sich natürlich auch auf Haussmanns Gemälde; sie sind die populärsten Bachbilder, und man sieht sie immer wieder gern.

Zur Vervollständigung der **Denkmäler Bachs** schliessen wir die Wiedergabe der **Büste in Köthen** und der **Herme** am Denkmal Friedrichs des Grossen in der Berliner Siegesallee an. Letzere modellierte der Bildhauer Uphues. Das Köthener Denkmal wurde am 21. März 1885 enthüllt und ist ein Werk des Bildhauers Prof. Pohlmann-Berlin. Damit sind die Denkmäler des Gewaltigen erschöpft.

Das Faksimile eines **launigen Gedichtes an Bachs Braut** stammt aus dem zweiten, der Anna Magdalena zugeeigneten Manuskriptbüchlein. Bitter hält die Handschrift für diejenige Bachs, Spitta für die seiner Braut.

Mit der Abbildung der **Thomaskirche** und **Thomasschule** nach einem seltenen Blatt aus Bachs Zeit ergänzen wir die Wirkungsstätten von „unseres Herrgotts Kapellmeister“.

Es freut uns sehr, Bachs Vater, **Johann Ambrosius Bach**, unsern Lesern im Bilde vorstellen zu können. Das unseres Wissens noch niemals reproduzierte Gemälde gehört zu den Schätzen der Königl. Bibliothek in Berlin.

Zwei Söhne des Meisters: der geniale **Friedemann** und **Philipp Emanuel**, der Verfasser des hochbedeutenden Werkes „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (letzterer nach einem Stiche des wertvollen Gemäldes von Pfeninger), ergänzen die Familie der Bache.

Als **Notenbeilage** wählten wir No. 3 der „Sechs Suiten für Violoncell solo“, von Ferdinand David für Violine bearbeitet und von Prof. Dr. Wilhelm Altmann durchgesehen.

Von kenntnisreicher Seite werden wir darauf aufmerksam gemacht, dass das dem 1. Bach-Heft beigegebene Huldigungsblatt nicht unserm Joh. Sebastian, sondern Joh. Christian, dem „Mailänder“ oder „englischen“ Bach (1735—1782) zugedacht war.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



DIE SINGENDEN ENGEL
am Genter Altar von
HUBERT und JAN VAN EYCK



V. 2



V. 2

JOHANN SEBASTIAN BACH
o o o nach Schlick o o o





V. 2

JOHANN SEBASTIAN BACH
nach einer Lithographie von
o o o Alfred Lemoine o o o





V. 2

BACH-HERME AM DENKMAL
FRIEDRICHS DES GROSSEN
in der Berliner Siegesallee o o



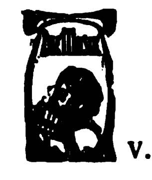


BACH-DENKMAL IN KÖTHEN

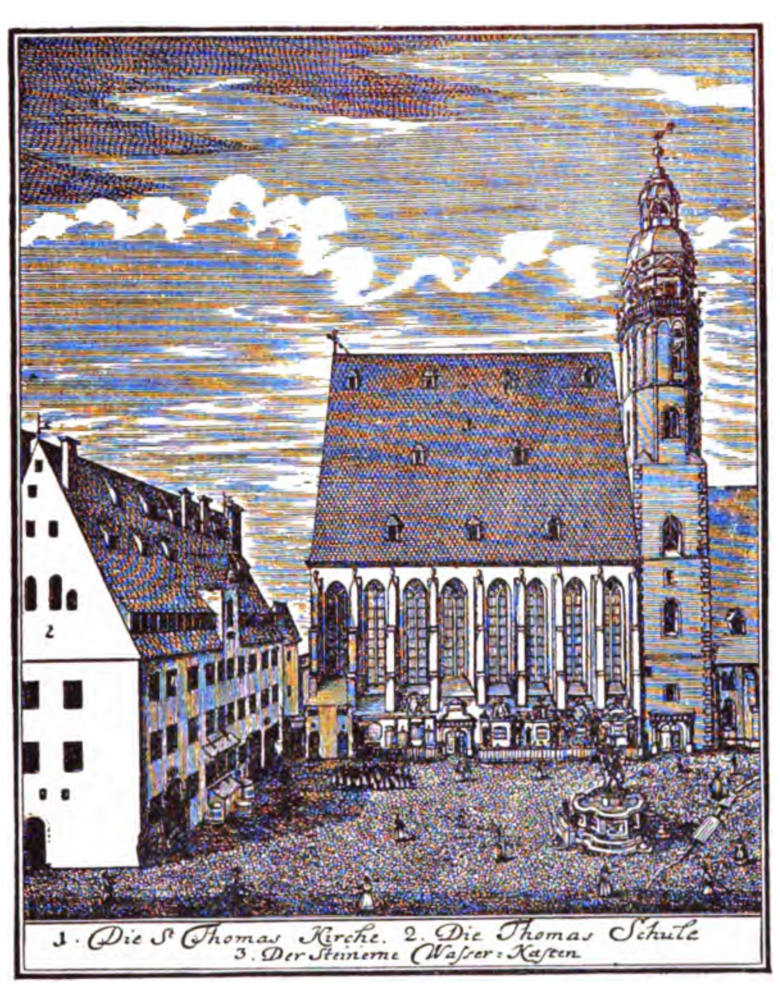
V. 2

Ihr Diener werthe Jungfer Braut
Viel Glücks zur heutgen Freude
Wer sie in ihrem Kräntzgen schaut
und schönen Hochzeit Kleide
Dem lacht das Hertz vor lauter Lust
Bey ihrem Wohlergehen
Was Wunder ist wenn mir Mund und Brust
Vor Freuden übergehen.

Cupido der verschmitzte Schalck
Läßt keinen ungeschoren
Zum Bauen braucht man Stein und Kalck
Die Löcher muß man bohren
und baut man nur ein kleines Häusgen
gebraucht man Holtz und Nägel
Das Bauen trifft dann Würtzen auch
mit Gyps und kleinen Flegel



EIN GEDICHT von JOH. SEB. BACH
oooo AN SEINE BRAUT oooo





V. 2

THOMASKIRCHE und THOMASSCHULE
IN LEIPZIG ZUR ZEIT BACHS





V. 2

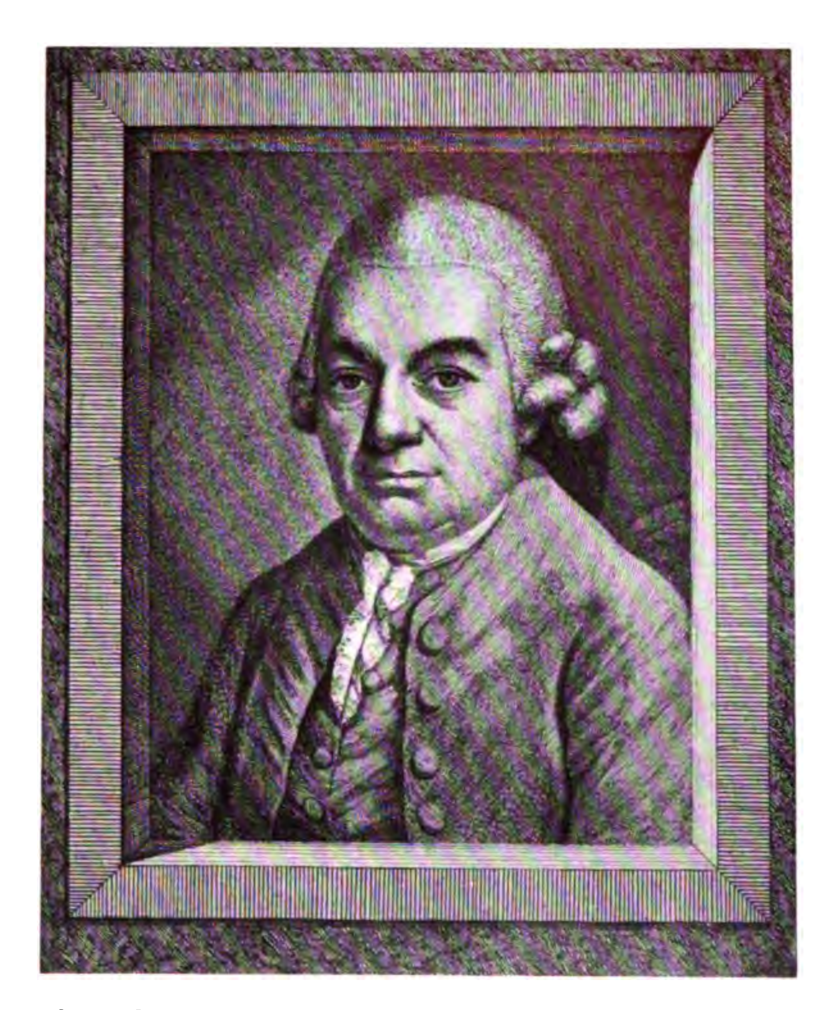
JOHANN AMBROSIUS BACH
der Vater Johann Sebastians o

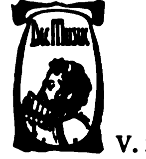


WILHELM FRIEDEMANN BACH



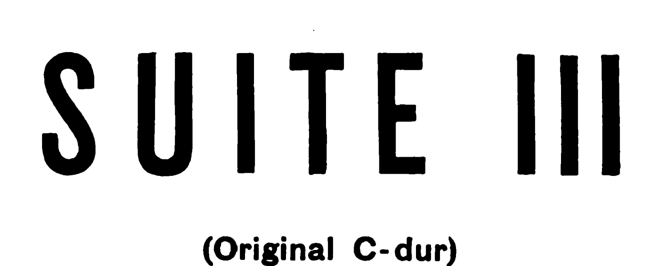
V. 2





V. 2

PHILIPP EMANUEL BACH



SUITE III

(Original C-dur)

von

JOHANN SEBASTIAN BACH

aus

J. S. BACH

Sechs Suiten für Violine solo
nach den Suiten für Violoncell

bearbeitet von

FERDINAND DAVID



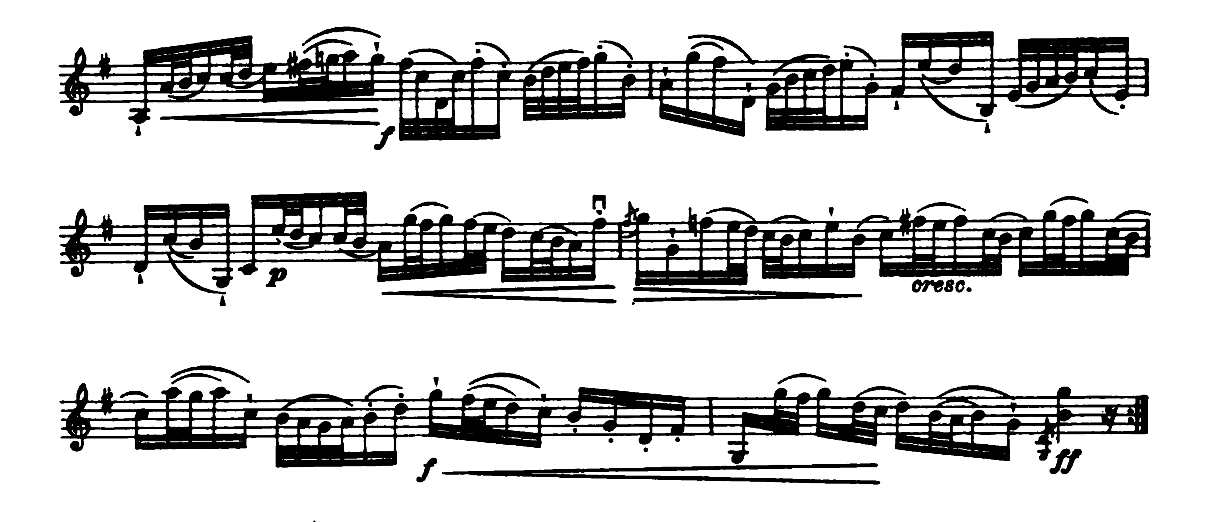
Prélude (Allegro)




dim. poco a poco
cresc.
dim. poco a poco
cresc. poco a poco
sempre f
(ritard.)
(a tempo)

Allemande (Moderato)





Courante (Allegro)


mf
p
fz
fz
fz
cresc.
f
fz
fz
p
fz
p
cresc.
f
dim.
p
mf
f
(IIda volta ritard.)
Sarabande (Lento)
f
f
p
cresc.
p
p
cresc.
f
p
cresc.
f

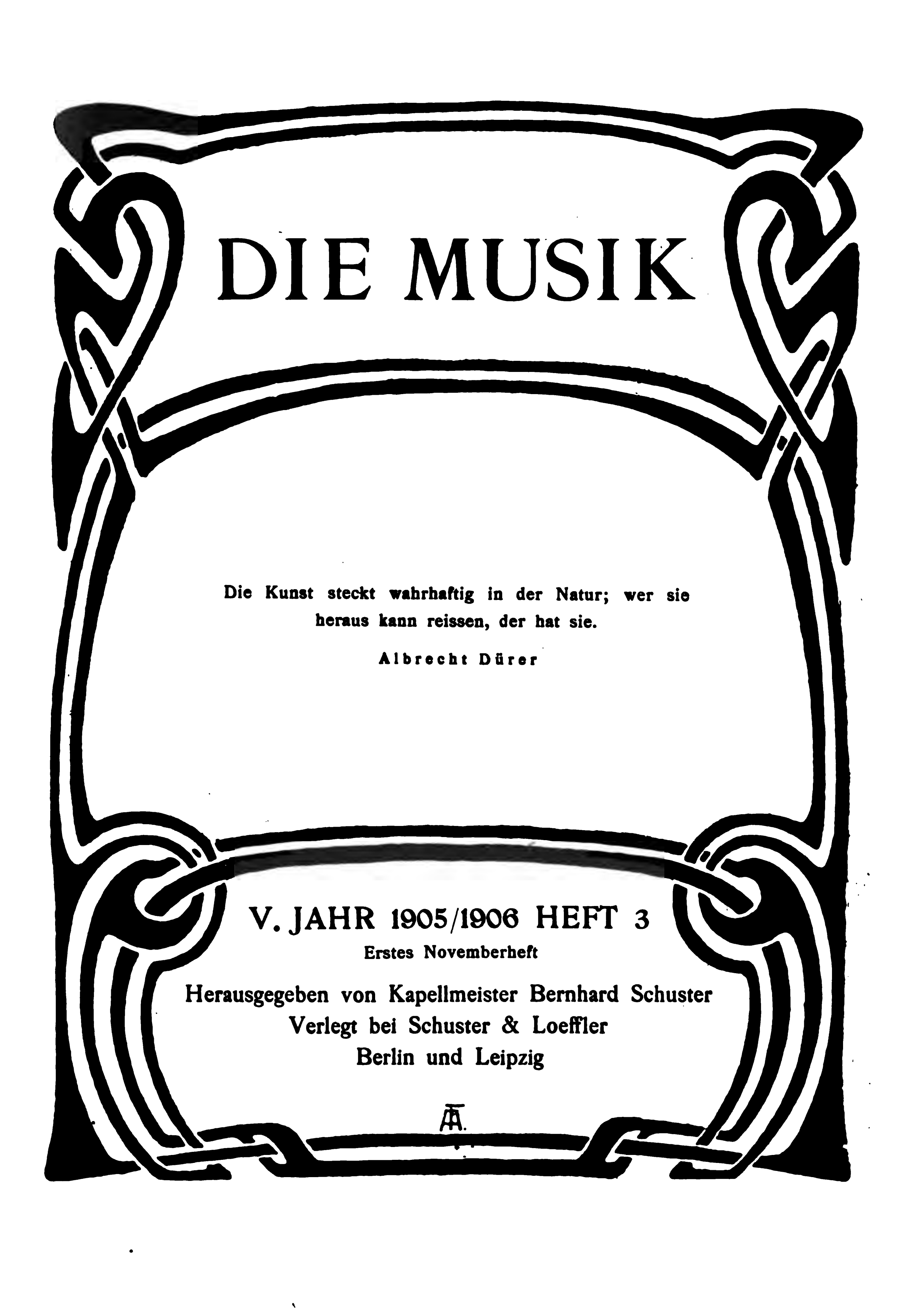
Bourrée I (Allegro)



Gigue (Vivace)



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

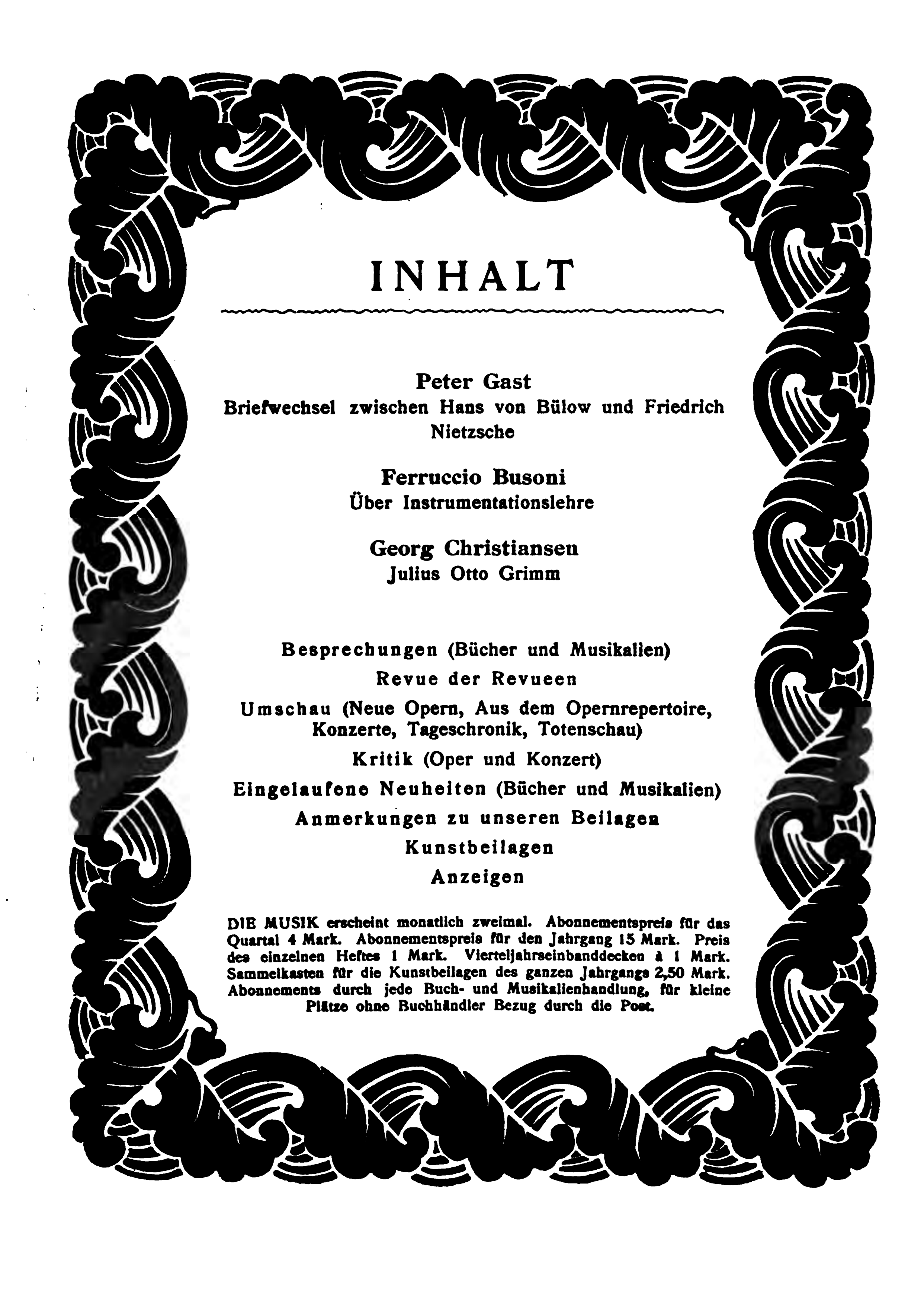


DIE MUSIK

Die Kunst steckt wahrhaftig in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie.

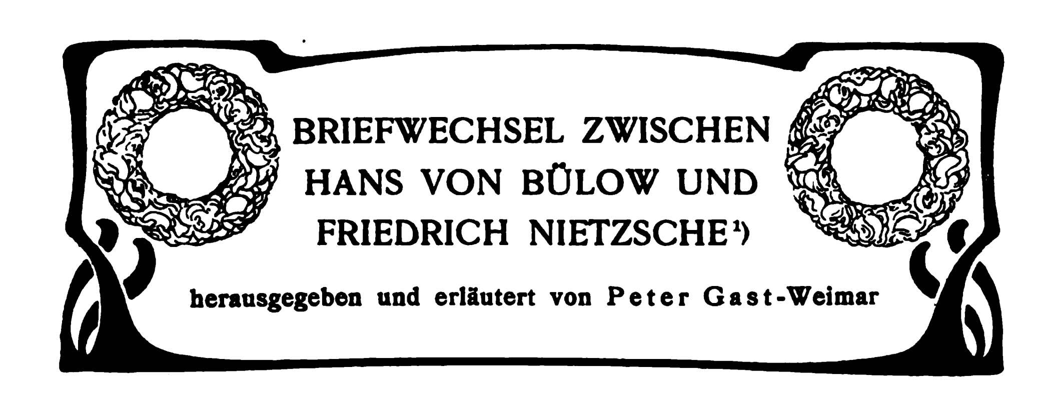
Albrecht Dürer

V. JAHR 1905/1906 HEFT 3
Erstes Novemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



BRIEFWECHSEL ZWISCHEN HANS VON BÜLOW UND FRIEDRICH NIETZSCHE[1]

herausgegeben und erläutert von Peter Gast-Weimar

Nietzsches musikalische Begabung war ausserordentlich; sie ist nicht wegzudenken aus seiner Seele. Und wenn Goethe sich in gewissem Sinne einen Plastiker nennen konnte, so hätte sich Nietzsche in eben diesem Sinne einen Musiker nennen dürfen. Musiker waren es denn auch, die ihn zuerst zu verstehen glaubten. Das Dionysische zumal, wie es Nietzsche wiederentdeckt, vielleicht sogar neugeschaffen hatte, schien ihrem Verständnis näher zu liegen, als dem der Philologen und Kulturforscher, der Moralisten und Biologen. Dass freilich Nietzsche mit dem Dionysosproblem auf noch ganz andere Ziele hinaus wollte, als auf Kunst und Festorgiasmus, ahnten auch die Musiker nicht — nämlich auf die Ermöglichung gewaltig überragender Wesen, auf Menschen des grossen Affekts, des weltbewegenden Willens, kurz auf jene Gestalten, die vor Nietzsches Auge schon stehen mussten, als er in der „Geburt der Tragödie" die bisher höchstgeschätzten Menschentypen (den der Weltverneinung und den des blossen Intellektualismus) an ihnen mass und sie anders als bisher zu bewerten hatte. Mochten aber diese Dinge sich auch mit ihren Konsequenzen dem Musikerverständnis zunächst entziehen, so ist doch sicher, dass sie aus derselben lanzierenden Kraft stammten, aus der die dithyrambische Musik stammt: aus der Ekstase, dem „Zuviel von Kraft", aus dem *ἐνθουσιάζειν*, jenem Hochgefühl, das sich in kühnen Visionen ergeht, um aus ihnen die Impulse zur eigenen, immer höheren

---

[1]) Der hier mit Zustimmung von Frau Elisabeth Förster-Nietzsche veröffentlichte Briefwechsel Hans von Bülows mit Friedrich Nietzsche ist dem eben vollständig gewordenen dritten Band der Gesammelten Briefe des grossen Denkers entnommen. Dieser Band umfasst ausserdem noch die Korrespondenz Nietzsches mit Hugo von Senger, dem damaligen Generaldirektor des Genfer Orchesters, und mit der berühmten „Idealistin" Malwida von Meysenbug. Wenn auch einige der Briefe Bülows schon bekannt sind, so wiederholen wir sie an dieser Stelle dennoch gern. Ihr Fehlen würde hier eine klaffende Lücke bedeuten; denn gerade diese Epistel des unvergleichlichen Künstlers gehören zu seinen charakteristischesten Auslassungen.

Anmerkung der Redaktion

Steigerung zu empfangen. Aber auch das Gegenstück zu Nietzsches aufbauender Kraft, seine erstaunliche Kunst der psychologischen Analyse, lässt sich als Analogon zu seinem Musiksinn und seiner Freude am polyphonen Gewebe verstehen. Sein Drang, unter alle Oberflächen hinab ins Herz der Dinge, in die Abgründe der Psyche zu dringen, entspricht ganz dem Drange des Musikers, mit seiner Kunst Seelenvorgänge ans Licht zu bringen, denen mit Wort und Begriff nicht beizukommen ist, ja welche nur durch die Musik und keine andere Kunst zu erwecken sind.

Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", die den ersten Anlass zu dem folgenden Briefwechsel gab, leistet in dieser Hinsicht das denkbar Eigenartigste. Und wenn der Reiz der Musik zugleich mit darin besteht, dass sie den Geist des Hörers über alles Einzelne hinweg in eine beseligende Allgemeinheit hebt und der Phantasie einen grenzenlosen Spielraum lässt, so war der Eindruck dieser Erstlingsschrift auf unvorbereitete Leser gewiss ein sehr musikähnlicher. Nietzsche selbst bezeichnete das Buch „als ‚Musik' für solche, die auf Musik getauft, die auf gemeinsame und seltne Kunsterfahrungen hin von Anfang der Dinge an verbunden sind".

Der bestwillige Leser des Buches war jedenfalls Richard Wagner. In der Gestalt, in der es vorlag, durfte er es als oratio pro domo sua verstehen. In der Gestalt aber, in der es anfangs beabsichtigt war, hätte er dies nicht so unbedingt können. Denn ursprünglich sollte das Buch nur von dem Problemenkreis handeln, der die Entstehung der griechischen Tragödie und die umliegenden Kulturerscheinungen bis in die alexandrinische Zeit betrifft. Die panegyrische Nutzanwendung auf Wagners Kunst und Kulturbestrebung hat sich, wie wir jetzt wissen, erst später und allmählich zu dem Buche hinzugefunden, und zwar nachdem Nietzsche Anfang April 1871, auf seiner Rückkehr von Lugano nach Basel, auch in Tribschen vorgesprochen und Richard Wagner ziemlich hoffnungslos hinsichtlich seiner nationalen Unternehmung gefunden hatte. Daraufhin entschloss sich Nietzsche, für den Freund öffentlich einzutreten und ausser von der im Griechentum sich vollziehenden Geburt der Tragödie auch von einer aus der deutschen Musik erfolgenden Wiedergeburt der Tragödie zu sprechen.

Diese nachträgliche „Einmischung der modernsten Dinge" brachte etwas hervor, das Nietzsche nicht ganz so voraussehen konnte: eine Verschiebung in der Adresse des Buches. Nietzsche hatte vor allen die Philologen und Historiker für seine neue Richtung der Erfassung des Griechentums gewinnen wollen: beim Erscheinen aber lehnten diese im trocknen Schulton ab. Dagegen drängte sich die Anhängerschaft Wagners an das Buch, zum Zeichen, dass das Nebensächliche daran für die Hauptsache gehalten und

manche Grunddifferenz in der Nietzscheschen und der Wagnerschen Kunstauffassung überhört worden war.

Wir zweifeln nicht, dass auch Hans von Bülow sich im Grunde an die Wagnerverherrlichung des Buches hielt, an die grossen Perspektiven und Zusammenhänge, in denen hier Wagner gesehen und damit einer neuen Epoche seines Ruhmes zugeführt wurde. Einer Huldigung so feierlicher Art musste Bülow um so begeisterter zustimmen, als ihm seit seinem zwölften Jahr Wagner der Abgott seines Lebens gewesen war, den zu verteidigen, zu schützen und dem Verständnis der Mitwelt nahe zu bringen ihm als höchste Pflicht galt. Leider besitzen wir keine schriftliche Äusserung Bülows, die auf die Geburt der Tragödie näher einginge. Sein Herz wird er dem Autor wohl bei seinem Besuche in Basel ausgeschüttet haben. Dieser Besuch fand in den letzten Tagen des März 1872, wahrscheinlich am 28. (Gründonnerstag) statt. Nietzsche gedachte desselben immer mit besonderer Freude; namentlich war es ihm eine grosse Genugtuung, dass Bülow ihn dabei gebeten hatte, ihm zum Zeichen seiner Dankbarkeit einige Stücke vortragen zu dürfen. Bülow spielte u. a. Chopins Barcarole, deren sich Nietzsche nun stets im Lichte dieser glücklichen Stunde erinnerte. Der Aphorismus 160 im „Wanderer und sein Schatten" ist ein Nachklang dieser Stunde.

Über Bülows Enthusiasmus für die Geburt der Tragödie wird in Nietzsches Briefen mehrfach berichtet; so am 1. Mai 1872 an Freiherrn von Gersdorff. An Erwin Rohde schreibt Nietzsche nach einer Aufzählung des vielen Erfreulichen, das ihm das Buch in Gestalt von Dankschreiben und anderen Aufmerksamkeiten schon eingetragen habe, folgendes (11. April 1872): „Hans von Bülow, den ich noch gar nicht kannte, hat mich hier besucht und bei mir angefragt, ob er mir seine Übersetzung von Leopardi (das Resultat seiner italienischen Mussestunden) widmen dürfe. Der ist so begeistert von meinem Buche, dass er mit zahlreichen Exemplaren davon herumreist, um sie zu verschenken." Ein solches Geschenkexemplar sandte Bülow noch an jenem Besuchstage auch an den Komponisten Felix Draeseke, dem er fünf Tage später schrieb: „Hast Du aus Basel meinen Gruss in Form von Nietzsches ‚Die Geburt der Tragödie' erhalten? Das musst Du lesen, — das ist urfamos; nebenbei ist der Autor ein reizender Mensch, ziemlich jung noch."

Nietzsches Schätzung für Bülow datiert bis in die 50er Jahre zurück. Mit seinem so früh entwickelten Blick für alles Seltne, Bedeutende hatte er aus Bülows Konzerttätigkeit und Schriftstellerei sofort den Eindruck einer der mutigsten und scharfsinnigsten Künstler-Persönlichkeiten seiner Zeit gewonnen. Bülow war vor allem Polemiker, selbst noch als Virtuos und Dirigent. Jedes Konzert, jeder Federstrich von ihm war ein Hieb mit

dem Flammenschwert in eine Welt hinein, die ohne solche Kämpfer immer wieder in Schlendrian und Philisterei versinkt. Dabei galt sein Eifer durchaus nicht nur der Einführung neuer Kunstrichtungen, sondern genau ebenso der Heilighaltung und Neu-Entdeckung der Kunst unsrer alten, angeblich so bekannten Meister. Der Name dieses Mannes war Nietzschen auch insofern teuer, als er mit einem seiner wichtigsten Jugendeindrücke zusammenhing — der ersten Bekanntschaft mit Richard Wagners Tristan durch Bülows meisterhaften Klavierauszug. Dieses Ereignis fällt in den April 1862, in eine Zeit also, in der nur erst wenige Interesse und Verständnis für den Reiz solcher Dissolutokunstwerke haben konnten. Dafür war dann auch Nietzsche schon zu einer Zeit über Wagner hinausgewachsen, als das grössere Publikum erst anfing, sich überhaupt in diese Kunst zu finden.

Engere, persönliche Beziehungen haben sich zwischen Nietzsche und Bülow nicht geknüpft. Nach dem einzigen Besuch im März und der Münchener Zusammenkunft im Juni 1872 sahen sich beide nie wieder. Dies ist sehr zu bedauern; denn für Nietzsche wäre Bülow einer der erwünschtesten Gesellschafter gewesen, ernst und streng in sich, nach aussen aber voll Übermut und Humor, der meist in guten, oft auch gewagten Witzen eklatierte. Vielleicht hätte sich hie und da ein Zusammensein ergeben können, wenn nicht eben damals, als die „Geburt der Tragödie" erschien (Jahreswende 1871/72), Bülow zur Erspielung eines Privatvermögens für seine Töchter ein jahrelanges Virtuosen-Wanderleben begonnen hätte, das ihn bis zur Übernahme des hannoverischen Hofkapellmeisteramtes (September 1877) kreuz und quer durch die alte und neue Welt trieb. Auf alle Fälle gehörte Bülow zu den ganz wenigen Lesern Nietzsches, deren Anerkennung ihm am Ende seiner Laufbahn ebenso lieb war wie zu Anfang.

Lassen wir nun die Briefe folgen.

Der erste, gleich nach Erscheinen der „Geburt der Tragödie" geschrieben, ist an deren damaligen Verleger E. W. Fritzsch in Leipzig zur Weiterbesorgung gesandt worden. Als Nietzsche ihn schrieb, war ihm bekannt, dass Bülow am 2. Januar 1872 Florenz nach einem mehr als zweijährigen Aufenthalt für immer verlassen habe; da er aber den Brief nicht genauer zu adressieren wusste, bat er Fritzsch, ihn in Leipzig zurückzubehalten, bis Bülow sein für dort angesagtes Konzert geben werde. Dieses fand am 26. Jan. 1872 statt, an welchem Tage er Nietzsches Buch und Brief aus Fritzschs Händen selbst empfing.

No. 1.

Nietzsche an Hans von Bülow.

[Basel, Anfang] Januar 1872.

Ausgezeichneter Herr,

Nehmen Sie von einem Unbekannten, der Sie verehrt, dieses Buch an. Vielleicht macht es Ihnen Freude. — Ich vermuthe so etwas, nach der Theilnahme, die meine Tribschener Freunde diesem Buche geschenkt haben.

Aber ich bitte Sie, es zu lesen.

Mein Verleger Fritzsch ist beauftragt, Ihnen das Exemplar in meinem Namen zu überreichen.

Hochachtungsvoll

Dr. Friedr. Nietzsche, Prof. o. p. in Basel.

No. 2.

Hans von Bülow an Nietzsche.

Dresden, den 27. Januar 1872.

Hochgeehrter Herr Professor,

Meister Liszt hatte mich schon vor kurzem bei unsrem Wiedersehen in Pesth auf die Ehre vorbereitet, die Sie, verehrter Herr, mir durch das Geschenk Ihres neuen Werkes erweisen wollten, welches ich gestern durch Herrn Musikverleger Fritzsch in Leipzig empfangen habe.

Den Dank, welchen diese Auszeichnung beansprucht, vermag ich Ihnen heute natürlich nur in sehr trivialer, unvollständiger Weise auszusprechen. Sie haben mich würdig erachtet, Ihr Werk zu studieren — hierzu werde ich die materielle Möglichkeit erst beim Eintritte der schönen Jahreszeit, zusammentreffend mit der einer längeren Ruhepause in meinem jetzigen Virtuosenwanderleben, finden — ich fürchte mich gleichsam, das Buch auf der Reise anzublättern, da ich bei meinem eingefleischten Hasse gegen Oberflächlichkeit zum Grundsatze angenommen habe, mich nach Kräften vor ähnlichen Vergehen gegen den „Geist" zu bewahren.

Meine Konzertreise wird vermutlich sich im März auch auf die Schweiz ausdehnen. Bei einem wahrscheinlichen Besuche Basels werde ich versuchen, Ihnen persönlich den Ausdruck meines hoch-

achtungsvollen Dankes zu erneuern, mit dem ich heute — leider nur eiligflüchtig — die Ehre habe, mich zu unterzeichnen

Ihren ergebensten Diener

Dr. Hans v. Bülow.

Von diesem Besuche im März wurde schon gesprochen.

Bülow reiste hierauf von Basel nach München, um dort die Ostertage zu verleben und am 4. April ein Konzert zum Besten des Bayreuther Unternehmens zu geben. Bei diesem Anlass sprach Ludwig II. den Wunsch aus, Bülow möge im Juni, Juli als Gastdirigent wieder wie einst Tristan und Meistersinger dirigieren. Bülow fand sich bereit, trotz aller früheren Vorgänge, und stellte sich am 1. Juni zu einem dreimonatigen Aufenthalt abermals in München ein. Nietzsche war von ihm in Basel auf die Möglichkeit dieser Aufführungen vorbereitet worden; jetzt, da sie sich der Verwirklichung näherten, stand es für Nietzsche fest, sich in Gemeinschaft mit seinem getreuen Freunde v. Gersdorff vor allem den Tristan anzuhören, den er nun schon zehn Jahre (aber eben nur aus dem Klavierauszug) kannte und dem er in der Geburt der Tragödie das Tiefste nachgesagt hatte, das über dies Werk überhaupt gesagt worden ist.

So gab es denn Ereignis über Ereignis in diesem für Nietzsche so bedeutsamen Jahr! Zu Anfang desselben das Erscheinen der Geburt der Tragödie; vom 16. Januar bis 23. März die Vorträge über die Zukunft unsrer Bildungsanstalten; Ende März Bülows Besuch; am 27. April Wagners Übersiedelung von Tribschen nach Bayreuth; am 22. Mai Beteiligung an der Bayreuther Grundsteinlegung und der Aufführung von Beethovens Neunter (mit Erwin Rohde und v. Gersdorff), neue Bekanntschaften bei dieser Gelegenheit, z. B. mit Fräulein v. Meysenbug; am 26. Mai Erscheinen der Rohdeschen Besprechung der Geburt der Tragödie in der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung"; am 1. Juni Erscheinen des Wilamowitz-Möllendorffschen Angriffs auf die Geburt der Tragödie; am 22. Juni Erscheinen von Richard Wagners offnem Brief „An Friedrich Nietzsche" in der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung"; am 28. und 30. Juni Besuch der Münchener Tristan-Vorstellungen zusammen mit Freiherrn von Gersdorff und Fräulein v. Meysenbug.

Vier Tage zuvor, am 24. Juni, hatte Nietzsche v. Gersdorff geschrieben, er möge sich zur Reise bereit halten, denn im „Musikalischen Wochenblatt" werde der erste Tristan-Abend für den 28. Juni angesagt; um sicher zu gehen, wolle er Bülow selbst noch telegraphisch befragen. Von den beiderseitigen Telegrammen ist keines mehr vorhanden, wohl aber das Empfehlungsschreiben an Bülow, das Nietzsche dem betreffenden Brief an Gersdorff beilegte und das hier folgt:

No. 3.

Nietzsche an Hans von Bülow.

Basel, Johannistag, 24. Juni 1872.

Sehr verehrter Freund,

Der Überbringer dieser Zeilen, den Ihnen vorzustellen ich mir hiermit erlaube, ist Herr Carl Freiherr von Gersdorff, Ritter des Eisernen Kreuzes, Verehrer des Tristan: er kommt zu dem gleichen Zwecke von Berlin nach München, der mich von Basel dorthin führen wird, sobald ich einen Wink von Ihnen erhalte, dass es Zeit ist.

Sei Ihnen hiermit mein Freund Gersdorff auf das Herzlichste anempfohlen!

Wir dürsten alle nach Tristan!

Haben Sie Wagners Brief an mich in der Sonntagsbeilage der Nordd. Allgem. gelesen?

Seien Sie herzlich gegrüsst von Ihrem

ergebensten Diener

Dr. Friedrich Nietzsche.

Über die Münchener Tage wolle man „Das Leben Friedrich Nietzsches" von Elisabeth Förster-Nietzsche Bd. II, S. 78 f. nachlesen.

Nietzsche kehrte tief beseligt nach Basel zurück; und als er hörte, Tristan solle nochmals unter Bülow gegeben werden, war er entschlossen, auch dieser dritten Aufführung beizuwohnen. Aus dieser Reise wurde einzig deshalb nichts, weil Freund Gersdorff Anfang August erkrankte und Nietzsche sich gelobt hatte, das Werk nur zusammen mit ihm zu hören.

Als inzwischen Nietzsche daran ging, Bülow in einem Briefe seine Dankbarkeit für die Münchener Eindrücke zu bezeigen, kam ihm eine Eingebung, der er im Hinblick auf Bülows bisherige Haltung gar wohl folgen durfte. Sein Dank nämlich sollte nicht allein in Worten, sondern zugleich durch ein Zeichen allerpersönlichsten Vertrauens zum Ausdruck kommen: er hoffte, eine ähnliche Teilnahme, wie sie Bülow seiner philosophischen Begabung zollte, auch seiner musikalischen Begabung zugewendet zu sehen. Und so entschloss er sich, ihm zum Andenken ein Musikstück zu verehren, das er im Frühjahr zuvor komponiert hatte: es hiess

„Manfred.
Symphonische Meditation."

Er liess es kopieren, versah es mit einer herzlichen Widmung und schrieb dazu folgenden Brief.

No. 4.

Nietzsche an Hans von Bülow.

Basel, 20. Juli 1872.

Verehrter Herr,

Wie gerne möchte ich Ihnen noch einmal aussprechen, mit welcher Bewunderung und Dankbarkeit ich Ihrer immer eingedenk bin. Sie haben mir den Zugang zu dem erhabensten Kunsteindruck meines Lebens erschlossen; und wenn ich ausserstande war, Ihnen sofort nach den beiden Aufführungen zu danken, so rechnen Sie dies auf den Zustand gänzlicher Erschütterung, in dem der Mensch nicht spricht, nicht dankt, sondern sich verkriecht. Wir alle sind aber mit dem tiefsten Gefühle persönlicher Verpflichtung von Ihnen und von München geschieden; und ausserstande, Ihnen dies deutlicher und beredter auszudrücken, geriet ich auf den Einfall, Ihnen durch Übersendung einer Komposition, in der freilich dürftigen, aber notwendigen Form einer Widmung intra parietes, meinen Wunsch zu verraten, Ihnen recht dankbar mich erweisen zu können. Ein so guter Wunsch! Und eine so zweifelhafte Musik! Lachen Sie mich aus, ich verdiene es.

Nun höre ich aus den Zeitungen, dass Sie noch einmal, am 8. August, den Tristan aufführen werden.[1] Wahrscheinlich bin ich wieder zugegen. Auch mein Freund Gersdorff will wieder zur rechten Zeit in München sein. —

Von Hrn. v. Senger[2]) wurde ich in diesen Tagen durch einen Brief erfreut. Haben Sie R. W.'s Sendschreiben über klassische Philologie gelesen? Meine Fachgenossen sind in einer angenehmen Erbitterung. Ein Berliner Pamphlet gegen meine Schrift — unter dem Titel: „Zukunftsphilologie!"[3]) — befleissigt sich, mich zu vernichten, und eine, wie ich höre, bald erscheinende Gegenschrift des Prof. Rohde in Kiel[4]) hat wiederum die Absicht, den Pamphletisten

---

[1]) Die Aufführung fand, wegen verspäteter Rückkunft des Königs aus den Bergen, erst am 18. August statt.

[2]) Der gleichfalls zu den Münchener Tristanaufführungen herbeigeeilt und mit Nietzsche durch Bülow bekannt gemacht worden war.

[3]) Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff, Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedr. Nietzsches ord. Professors der klass. Philologie zu Basel „Geburt der Tragödie". Berlin, Gebr. Bornträger, 1872.

[4]) Erwin Rohde, Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. U. v. W.-M. herausgegebenen Pamphlets „Zukunftsphilologie". Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner. Leipzig, E. W. Fritzsch, 1872.

zu vernichten. Ich selbst bin mit der Konzeption einer neuen, leider wieder „zukunftsphilologischen“ Schrift beschäftigt[1]) und wünsche jedem Pamphletisten eine ähnliche Beschäftigung. Mitten darin, möchte ich aber wieder die heilende Kraft des Tristan erfahren: dann kehre ich, erneuert und gereinigt, zu den Griechen zurück. Dadurch aber, dass Sie über dies Zaubermittel verfügen, sind Sie mein Arzt: und wenn Sie finden werden, dass Ihr Patient entsetzliche Musik macht, so wissen Sie das pythagoreische Kunstgeheimnis, ihn durch „gute“ Musik zu kurieren. Damit aber retten Sie ihn der Philologie: während er, ohne gute Musik, sich selbst überlassen, mitunter musikalisch zu stöhnen beginnt, wie die Kater auf den Dächern.

Bleiben Sie, verehrter Herr, von meiner Neigung und Ergebenheit überzeugt! Friedrich Nietzsche.

Auf diesen Brief, der keine Antwort oder höchstens ein Dankeswort heischte, erwiderte Bülow in einer Weise, dass man an seiner weltmännischen Bildung und seinem Gerechtigkeitssinn hätte irre werden können. Man vergegenwärtige sich die Situation: Nietzsche macht Bülow ein Musikstück zum Geschenk; das Stück ist in jedem Betracht, in Erfindung, Kontrasten, Aufbau, Detailtechnik, eine hervorragende symphonische Leistung, von einer Veracität und Grösse des Ausdrucks wie sie nur dem dereinstigen Schöpfer des Zarathustra eigen sein konnte (— wir urteilen nach einer wirklichen Orchesteraufführung des Werkes). Wie aber verhält sich Bülow zu dieser Schenkung? — Ohne um sein Urteil befragt zu sein, fällt er darüber her gleich einem Beckmesser, und da er sich in den Kopf gesetzt hat, Nietzsche sei in musikalischen Dingen gewiss nur Empiriker und Dilettant, so sieht er an ihr Fehler, Regelwidrigkeiten, Verstösse (sogar gegen die musikalische Orthographie), von denen — mit Ausnahme einer einzigen, leicht zu beseitigenden Quintenparallele — schlechterdings keine Spur vorhanden ist! Er spricht von „Erinnerungsschwelgerei an Wagnersche Klänge“, während die Manfredmeditation ganz und gar Nietzsches eigene Tonsprache redet! Er erteilt den höchst bedenklichen Rat, Nietzsche solle Gesangsmusik komponieren und auf dem wilden Tonmeere das Wort das Steuer führen lassen! Er gibt zwar zu, in dieser Komposition sei „ein ungewöhnlicher, bei aller Verirrung distinguierter Geist zu spüren“, meint aber, innerhalb des Reichs der Kunst bedeute sie nicht viel anderes, als ein Verbrechen im Bereich der Moral.

Dies alles nimmt sich für den, der Nietzsches Komposition kennt,

---

[1]) Gemeint sind die Vorarbeiten zu „Homers Wettkampf“ und der daran sich knüpfenden Psychologie des agonalen Triebes bei den Griechen (abgedruckt in der Gesamtausgabe Bd. IX, S. 273—94).

äusserst komisch aus. Jedenfalls war der Tag, an dem Bülow sie sich zu Gemüte führte, ein Tag der Grillen, über die er nicht besser Herr zu werden wusste, als durch die Genugtuung, sich vor einem so erlauchten Geist wie Nietzsche als weit überlegene Autorität zu produzieren. Nicht umsonst aber springt ihm beim Schreiben das Wort „pueril" aus seinem Sprachschatz in die Feder, zum Zeichen dass er dunkel fühlte, sein aufnehmendes Ohr sei diesmal nicht das Nietzschesche „Ohr der Kalliope" gewesen.

Hier folgt das Aktenstück.

No. 5.

Hans von Bülow an Nietzsche.

München, 24. Juli 1872.

Hochgeehrter Herr Professor,

Ihre gütige Mittheilung und Sendung hat mich in eine Verlegenheit gesetzt, deren Unbehaglichkeit ich selten in derartigen Fällen so lebhaft empfunden habe. Ich frage mich, soll ich schweigen, oder eine zivilisierte Banalität zur Erwiderung geben — oder — frei mit der Sprache herausrücken? Zu letzterem gehört ein bis zur Verwegenheit gesteigerter Muth: um ihn zu fassen, muss ich vorausschicken, erstlich, dass ich hoffe, Sie seien von der Verehrung, die ich Ihnen als genialschöpferischem Vertreter der Wissenschaft zolle, fest überzeugt — ferner muss ich mich auf zwei Privilegien stützen, zu denen ich begreiflicherweise höchst ungern rekurriere; das eine, überdies trauriger Natur: die zwei oder drei Lustren, die ich mehr zähle als Sie; das andere: meine Profession als Musiker. Als letzterer bin ich gewohnt, gleich Hansemann, bei dem „in Geldsachen die Gemüthlichkeit aufhört", den Grundsatz zu praktizieren: in materia musices hört die Höflichkeit auf.

Doch zur Sache: Ihre Manfred-Meditation ist das Extremste von phantastischer Extravaganz, das Unerquicklichste und Antimusikalischeste, was mir seit lange von Aufzeichnungen auf Notenpapier zu Gesicht gekommen ist. Mehrmals musste ich mich fragen: ist das Ganze ein Scherz, haben Sie vielleicht eine Parodie der sogenannten Zukunftsmusik beabsichtigt? Ist es mit Bewusstsein, dass Sie allen Regeln der Tonverbindung, von der höheren Syntax bis zur gewöhnlichen Rechtschreibung ununterbrochen Hohn sprechen? Abgesehen vom psychologischen Interesse — denn in Ihrem musikalischen Fieberprodukte ist ein ungewöhnlicher, bei aller Verirrung distinguierter Geist zu spüren — hat Ihre Meditation vom musikalischen Stand-

punkte aus nur den Werth eines Verbrechens in der moralischen Welt. Vom apollinischen Elemente habe ich keine Spur entdecken können, und das dionysische anlangend, habe ich, offen gestanden, mehr an den lendemain eines Bacchanals als an dieses selbst denken müssen. Haben Sie wirklich einen leidenschaftlichen Drang, sich in der Tonsprache zu äussern, so ist es unerlässlich, die ersten Elemente dieser Sprache sich anzueignen: eine in Erinnerungsschwelgerei an Wagnersche Klänge taumelnde Phantasie ist keine Produktionsbasis. Die unerhörtesten Wagnerschen Kühnheiten, abgesehen davon, dass sie im dramatischen, durch das Wort gerechtfertigten Gewebe wurzeln (in rein instrumentalen Sätzen enthält er sich wohlweislich ähnlicher Ungeheuerlichkeiten) sind ausserdem stets als sprachlich korrekt zu erkennen — und zwar bis auf das kleinste Detail der Notation; wenn die Einsicht eines immerhin gebildeten Musikverständigen wie Herrn Dr. Hanslick hierzu nicht hinreicht, so erhellt hieraus nur, dass man, um Wagner als Musiker richtig zu würdigen, musicien et demi sein muss. Sollten Sie, hochverehrter Herr Professor, Ihre Aberration ins Komponiergebiet wirklich ernst gemeint haben — woran ich noch immer zweifeln muss —, so komponieren Sie doch wenigstens nur Vokalmusik und lassen Sie das Wort in dem Nachen, der Sie auf dem wilden Tonmeere herumtreibt, das Steuer führen.

Nochmals — nichts für ungut — Sie haben übrigens selbst Ihre Musik als „entsetzlich" bezeichnet —, sie ist's in der That, entsetzlicher als Sie vermeinen; zwar nicht gemeinschädlich, aber schlimmer als das: schädlich für Sie selbst, der Sie sogar etwaigen Überfluss an Musse nicht schlechter totschlagen können als in ähnlicher Weise Euterpe zu nothzüchtigen.

Ich kann nicht widersprechen, wenn Sie mir sagen, dass ich die äusserste Grenzlinie der civilité puérile überschritten habe: „erblicken Sie in meiner rücksichtslosen Offenheit (Grobheit) ein Zeichen ebenso aufrichtiger Hochachtung," diese Banalität will ich nicht nachhinken lassen. Ich habe nur einfach meiner Empörung über dergleichen musikfeindliche Tonexperimente freien Lauf lassen müssen: vielleicht sollte ich einen Theil derselben gegen mich kehren, insofern ich den Tristan wieder zur Aufführung ermöglicht habe, und somit indirekt schuldig bin, einen so hohen und erleuchteten Geist, wie den Ihrigen, verehrter Herr Professor, in so bedauerliche Klavierkrämpfe gestürzt zu haben.[1])

Nun vielleicht kuriert Sie der „Lohengrin" am 30., der übrigens leider nicht unter meiner Direktion, sondern unter der des regel-

[1]) Irrtum! Die Komposition war schon im Frühjahr 1872 fertig.

mässig funktionierenden Hofkapellmeisters Wüllner gegeben wird (einstudiert hatte ich ihn im Jahre 1867), — für Holländer und Tristan sind die Daten noch nicht bestimmt — man spricht vom 3. und 6. August — andre sagen 5. und 10. August. Etwas Offizielles bin ich ausser stande, Ihnen darüber mitzutheilen, da bis zum Sonntag von Sr. Exzellenz ab bis zum letzten Sänger alle die Ferienzeit auf dem Lande geniessen.

Ich bin wiederum in derselben Verlegenheit, wie als ich die Feder in die Hand nahm. Seien Sie mir nicht zu böse, verehrter Herr, und erinnern Sie sich meiner gütigst nur als des durch Ihr prachtvolles Buch — dem hoffentlich ähnliche Werke bald nachfolgen werden — wahrhaft erbauten und belehrten und deshalb Ihnen in vorzüglichster Hochachtung dankergebensten

H. von Bülow.

In seinem grandiosen Freimut machte Nietzsche vor seinen Freunden kein Hehl aus diesem Briefe; an Rohde z. B. sandte er ihn am 2. August 1872 mit den Worten: „Über meine letzte Komposition, die ich zu Pfingsten in Bayreuth Euch vorspielte, habe ich mich endlich wahrhaft belehren lassen; der Brief Bülows ist für mich unschätzbar in seiner Ehrlichkeit. Lies ihn, lache mich aus und glaube mir, dass ich vor mir selbst in einen solchen Schrecken geraten bin, um seitdem kein Klavier anrühren zu können." Als aber unter Fachleuten bald auch Stimmen laut wurden, die Bülow Mangel an tieferem Eindringen vorwarfen (— auch Liszt nannte Bülows Urteil „sehr desperat"), antwortete Nietzsche in seiner milden und unvoreingenommenen Weise wie folgt.

No. 6.

Nietzsche an Hans von Bülow.

Basel, 29. Oktober 1872.

Verehrter Herr,

Nicht wahr, ich habe mir Zeit gelassen, die Mahnungen Ihres Schreibens zu beherzigen, und Ihnen für dieselben zu danken? Seien Sie überzeugt, dass ich nie gewagt haben würde, auch nur im Scherze Sie um die Durchsicht meiner „Musik" zu ersuchen, wenn ich nur eine Ahnung von deren absolutem Unwerthe gehabt hätte! Leider hat mich bis jetzt niemand aus meiner harmlosen Einbildung aufgerüttelt, aus der Einbildung, eine recht laienhaft groteske, aber für mich höchst „natürliche" Musik machen zu können, — nun erkenne ich erst, wenn auch von ferne, von Ihrem Briefe auf mein Notenpapier zurück-

blickend, welchen Gefahren der Unnatur ich mich durch dies Gewährenlassen ausgesetzt habe. Dabei glaube ich auch jetzt noch, dass Sie um einen Grad günstiger — um einen geringen Grad natürlich — geurtheilt haben würden, wenn ich Ihnen jene Unmusik in meiner Art, schlecht, doch ausdrucksvoll, vorgespielt hätte: mancherlei ist wahrscheinlich durch technisches Ungeschick so querbeinig aufs Papier gekommen, dass jedes Anstands- und Reinlichkeitsgefühl eines wahren Musikers dadurch beleidigt sein muss.

Denken Sie, dass ich bis jetzt, seit meiner frühsten Jugend, somit in der tollsten Illusion gelebt und sehr viel Freude an meiner Musik gehabt habe! Sie sehen, wie es mit der „Erleuchtung meines Verstandes" steht, von dem Sie eine so gute Meinung zu haben scheinen. Ein Problem blieb es mir immer, woher diese Freude stamme? Sie hatte so etwas Irrationelles an sich, ich konnte in dieser Beziehung weder rechts noch links sehen, die Freude blieb. Gerade bei dieser Manfred-Musik hatte ich eine so grimmig, ja höhnisch pathetische Empfindung, es war ein Vergnügen, wie bei einer teuflischen Ironie! Meine andere „Musik" ist, was Sie mir glauben müssen, menschlicher, sanfter und auch reinlicher.

Selbst der Titel war ironisch — denn ich vermag mir bei dem Byronschen Manfred, den ich als Knabe fast als Lieblingsgedicht anstaunte, kaum mehr anderes zu denken, als dass es ein tollformloses und monotones Unding sei. — Nun aber schweige ich davon und weiss, dass ich, seit ich das Bessere durch Sie weiss, tun werde was sich geziemt. Sie haben mir sehr geholfen — es ist ein Geständniss, das ich immer noch mit einigem Schmerze mache.

Macht Ihnen vielleicht die mitfolgende Schrift des Prof. Rohde [1]) einiges Vergnügen? Der Begriff der „Wagnerschen Philologen" ist doch neu — Sie sehen, es sind ihrer nun schon zwei.

Gedenken Sie meiner, verehrtester Herr, freundlich und vergessen Sie, zu meinen Gunsten, die musikalische und menschliche Qual, die ich Ihnen durch meine unbesonnene Zusendung bereitet habe, während ich Ihren Brief und Ihre Rathschläge gewiss nie vergessen werde. Ich sage, wie die Kinder sagen, wenn sie etwas Dummes gemacht haben, „ich will's gewiss nicht wieder thun" und verharre in der Ihnen bekannten Neigung und Hochschätzung als Ihr stets ergebener Friedrich Nietzsche.

Wie fern es Nietzsche lag, Bülow etwas nachzutragen, beweist ausser vorstehendem Brief das Verhalten Nietzsches in folgender Angelegenheit.

---

[1]) Sendschreiben an Rich. Wagner.

Der „Allgemeine Deutsche Musikverein" wollte Anfang 1873 ein Preisausschreiben für eine Schrift über Wagners Nibelungen-Dichtung erlassen; mit der Erledigung der nötigen Schritte betraute man Prof. Carl Riedel, den Gründer und Leiter des Riedelschen Vereins in Leipzig, dem einst als Student auch Nietzsche angehört hatte. Riedel wandte sich alsbald an Nietzsche mit der Bitte, das Amt eines Richters zu übernehmen, desgleichen zwei weitere vorzuschlagen. Da antwortete Nietzsche: „Mit dem dritten Preisrichter wollen wir doch ja recht streng und vorsichtig sein! Wollen Sie meinerseits einen Vorschlag gütigst anhören, so würde ich Herrn Hans von Bülow nennen, von dessen unbedingt gültigem Urtheil, von dessen kritische Strenge ich die allergünstigste Meinung und Erfahrung habe. Es kommt sehr darauf an, dass wir einen recht klingenden, ebenso anspornenden als abschreckenden Namen finden — und das ist der Name Bülows. Sind wir darin Einer Ansicht?" (Biogr. II, 211.) Auf die Wahl Bülows wurde nur deshalb verzichtet, weil das Preisausschreiben kein musikalisches, sondern ein rein literarisches war (Br. I^3, 235).

Und hier, nach einem Rückblick auf die letzten zwölf Seiten, fallen uns jene Schelme ein, die sich den Übergang Nietzsches von seiner früheren zu seiner späteren Bewertung Wagners nicht anders zu erklären wussten, als aus einer angeblichen Verstimmung Nietzsches über die Beurteilung eines seiner Musikstücke durch Wagner! — Was aber Nietzsche, und zwar ungerechtfertigterweise, von Bülow als bare Wahrheit annahm, das würde er von Wagner (der gegen ihn in solchen Dingen viel herzlicher und spasshafter gewesen wäre, als Bülow) erst recht als Wahrheit angenommen haben. Für die Kenner Nietzsches bedarf es natürlich keines Hinweises, dass seine spätere Schätzung Wagners ganz und gar nur aus einer vertieften völkerbiologischen Einsicht stammt, die der Wagnerschen Seele um gewisser Ingredienzen willen einen anderen Rang zuerkennen muss, als die umgebende Welt, welcher Nietzsches menschheitliche Ziele noch fremd sind.

Von Bülows Dankschreiben für die jeweilige Übersendung der „Unzeitgemässen Betrachtungen" sind nur noch zwei vorhanden: die für „David Strauss" und für „Schopenhauer als Erzieher".

No. 7.

Hans von Bülow an Nietzsche.

Baden-Baden, 29. August 1873.

Verehrtester Herr Professor,

genehmigen Sie meine verbindlichste Danksagung, für die Fortdauer freundschaftlicher Gesinnung für mich, als deren werthvolles Zeichen ich gestern Ihre treffliche Philippika gegen den Philister

David empfangen und mit wahrem Gaudium durch- und zu Ende gelesen habe. (Heute ist das Buch in den Händen des Herrn Dr. Ludwig Nohl, der mich darum ersucht.)

Ihre Schilderung des Bildungsphilisters, des Mäcens der Kultur ohne Stil, ist eine echte Mannes-Wort-That, würdig des Autors der „Geburt der Tragödie". Écr .... l'int ...... müsste ein heutiger Voltaire schreiben.[1]) Die ästhetische Internationale ist für unser Einen ein weit odioserer Gegner, als die der schwarzen oder roten Banditen.

Würden Sie mir eine bescheidene Anfrage verzeihen? Warum haben Sie es vorgezogen, satyrspielend am „Schriftsteller" ein Wilhelm Drach II. zu werden (aus Philologen-Standesbewusstsein?), statt auf dem Kothurn zu bleiben, der Ihnen wie wenigen steht, und den moralischen Übelthäter vors Gericht zu ziehen? Thesis einfach diese: es ist ja gerade genug und übergenug Gift und Galle in dieser Welt. Nun muss noch so ein — im Grunde urkonservativer — Bourgeois kommen und in thörichtem Widerspruche gegen die Interessen seiner Kaste Fühlen und Denken der ein für alle Male vom ästhetischen Paradiesflaniren ausgeschlossenen Menschen vergiften helfen!

Pardon — ich hätte gerade von Ihnen gern diese Saite berührt gesehen.

Sehr gespannt auf No. 2 der Jetztzeitungemässheit, hoffend Sie im Laufe Oktobers in der Schweiz persönlich wieder zu begrüssen, unter Erneuerung meines lebhaftesten Dankes Ihr in vorzüglichster Hochachtung ergebenster

Hans v. Bülow.

No. 8.

Hans von Bülow an Nietzsche.

London, 1. November 1874.
27 Duke Street, Manchester Square W.

Hochgeehrter Herr Professor,

Bei meiner Rückkehr aus meinem ersten hiesigen Konzerte — das beigeschlossene Programm[2]) zeige Ihnen, dass die Vorbereitung

[1]) Welches Wort unter l'int ...... gemeint ist, vermögen wir nicht festzustellen. Im Abdruck der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe von Bülows Briefen Bd. IV, 558 sind nach l'int elf Punkte gesetzt, so dass man (gemäss dem darauffolgenden Satz) auf l'internationale rät. Im handschriftlichen Original stehen aber nur sechs Punkte. Bei Bülows sonstiger Genauigkeit in solchen Dingen bliebe diese ungenügende Punktauszählung immerhin auffällig.

[2]) Nicht mehr vorhanden.

auf die Überraschung durch Ihr Geschenk eine ganz „entsprechende“ war — hatte ich die Freude, Ihr neues Buch,[1]) über den Umweg Florenz mir von Prof. Hillebrand freundlichst nachgesandt, in Empfang zu nehmen. Genehmigen Sie meinen herzlichsten Dank für Ihr liebenswürdiges Erinnern an meine alte Bewunderung für den Verfasser der „Wiedergeburt der Tragödie“ und die Versicherung, dass ich Ihre mir sehr „subjektgemässe“ Abhandlung über Schopenhauer mit der ihr gebührenden Andacht zu Ende lesen werde, wie ich schon gestern abend bis zu § 5 zu lesen begonnen habe. Möchte ich in der Frische dieser Ihrer neuen Produktion eine Widerlegung des mir unlängst mitgetheilten Gerüchtes störender körperlicher Leiden des Autors erblicken dürfen! Die „matrigna“ Natur — Leopardischer Taufe — ist denn doch nicht alle Tage blind, und sie verleiht denen, die das Amt des höheren Erziehers zu verwalten haben, Zähigkeit und Festigkeit. Möchte es Ihnen gleich mir ergangen sein, der, vergangenen Sommer zum völligen „Ausspannen“ gezwungen, nach drei Monaten eines jammervollen Marasmus, mit Hülfe einer gemässigten Hydrotherapie sich zu eigner Verwunderung wieder in den thätigen Besitz aller zum struggle for life nöthigen Werkzeuge eingesetzt gefunden hat.

„Öffentliche Meinungen — private Faulheiten“ — brillant![2]) Das ist wieder ein geflügeltes Wort gleich dem „Bildungsphilister“, selbst in dessen eigenen Kreisen der ausgedehntesten Popularität sicher. Bismarck müsste es einmal im Parlamente zitieren!

Erlauben Sie mir die Mittheilung eines häufig gehegten Lieblingsgedankens, der sich nach und nach von der hierzu als unberufen erkannten eigenen Person auf Sie, den Erwählten, zu dessen Vermittlung gerichtet hat?

Schopenhauers grosser romanischer Bruder Leopardi harrt noch immer vergeblich seiner Einführung bei unserer Nation. Seine Prosa ist uns wichtiger als seine Poesie, die, wie Sie wissen, durch Gustav Brandes 69, und ich glaube vor kurzem durch einen anderen (Lobedanz?) verdeutscht worden ist.[3]) Mit einer Übersetzung aber

---

[1]) Die III. Unzeitgemässe Betrachtung.

[2]) Diese konzise Fassung eines Nebengedankens in „Schopenhauer als Erzieher“ (Ges.-Ausg. Bd. I, 388f.) gefiel Nietzsche so sehr, dass er, um Bülow zu huldigen, sie in „Menschliches, Allzumenschliches“ (Bd. II, Sentenz 482) aufnahm.

[3]) Lobedanz hat nichts Italienisches übersetzt. Bülow scheint Robert Hamerling zu meinen, obwohl dessen Verdeutschung nicht nach, sondern drei Jahre vor der Brandesschen erschienen war. Von den Paul Heyseschen Leopardi-Übersetzungen war damals nur erst Weniges in Zeitschriften veröffentlicht.

im landläufigen Sinne ist's nicht getan: es bedarf eines Nach- und Mit-Denkers.

Werden Sie doch dieser „Schlegel"! Auch in — Pardon! — in äusserer, materieller Hinsicht wird die von Ihnen darauf verwendete Zeit keine verlorene sein. Eine deutsche Übersetzung der Dialoghi und der Pensieri wird gekauft werden wie „warme Wecken".

NB. Haben Sie ihn? Ich könnte Ihnen von München aus mein Exemplar (die beste neueste Livorneser Ausgabe) sofort zusenden lassen.

Ich denke, Sie werden mir zustimmen, wenn ich meine, diesen Sonntag besser mit Fortsetzung der Lektüre Ihres Buches, als mit der dieser Schwärzung weissen Papiers zu verbringen. Auch möchte ich es morgen Ihrem Verehrer Dannreuther[1]) bei unserer Zusammenkunft leihen — später es auch Herrn Franz Hueffer[2]) mittheilen, welcher „Welt und Wille" jetzt eifrigst ins Englische zu übersetzen beflissen ist.

Mit bestem Danke und Grusse in vorzüglichster Hochachtung Ihr ganz ergebener

H. v. Bülow.

No. 9.

Nietzsche an Hans von Bülow.

[Naumburg] 2. Januar 1875.

Hochverehrter Herr,

ich habe mich durch Ihren Brief viel zu erfreut und geehrt gefühlt, um mir nicht den Vorschlag, welchen Sie mir in betreff Leopardi's machen, zehnfach zu überlegen. Ich kenne dessen prosaische Schriften freilich nur zum kleinsten Theile; einer meiner Freunde, der mit mir in Basel zusammen wohnt, hat öfters einzelne Stücke daraus übersetzt und las sie mir vor, jedesmal zu meiner grossen Überraschung und Bewunderung. Wir besitzen die neueste Livorneser Ausgabe! (Soeben ist übrigens ein französisches Werk über Leopardi erschienen, Paris bei Didier, der Name des Autors ist mir entfallen — Boulé?)[3]) Die Gedichte kenne ich nach einer Übersetzung

[1]) Edward Dannreuther aus Strassburg, seit 1863 in London lebend, erwarb sich grosse Verdienste um die Einbürgerung Wagners in England. 1872 hatte er die Londoner Wagner Society gegründet, deren Konzerte er leitete.

[2]) Dr. Franz Hueffer, ein Leipziger Studiengenosse Nietzsches, schrieb damals für deutsche Zeitungen auch Berichte über das Londoner Musikleben.

[3]) Bouché-Leclerq, „Giacomo Leopardi, sa vie et ses œuvres". (Paris 1874.)

Hamerlings. Ich selber nämlich verstehe gar zu wenig Italienisch und bin überhaupt, obschon Philologe, doch leider gar kein Sprachenmensch (die deutsche Sprache wird mir sauer genug).

Aber das Schlimmste ist: ich habe gar keine Zeit. Die nächsten fünf Jahre habe ich festgesetzt, um in ihnen die übrigen zehn Unzeitgemässen auszuarbeiten und um damit die Seele von all dem polemisch-leidenschaftlichen Wuste möglichst zu säubern. In Wahrheit aber begreife ich kaum, wo ich dazu die Zeit finden soll; denn ich bin nicht nur akademischer Lehrer, sondern gebe auch griechischen Unterricht am Baseler Pädagogium. Meine bisherigen schriftartigen Erzeugnisse (ich möchte nicht „Bücher" und auch nicht „Broschüren" sagen) habe ich in spärlichen Ferien und in Krankheitszeiten mir beinahe abgelistet, die Straussiade musste ich sogar diktieren, weil ich damals weder lesen noch schreiben konnte. Da es aber mit meiner Leiblichkeit jetzt sehr gut steht, keine Krankheit in Sicht ist und die täglichen Kaltwasserbäder mir keine Wahrscheinlichkeit geben, dass ich je wieder krank werde, so steht es mit meiner schriftstellerischen Zukunft fast hoffnungslos — es sei, dass sich mein Tichten und Trachten nach einem Landgute irgendwann einmal erfüllte.

Auf eine solche schüchterne Möglichkeit werden Sie sich, verehrter Herr, natürlich nicht einlassen; weshalb ich Sie bitten muss, von mir bei diesem Plane abzusehen. Dass Sie aber überhaupt dabei an mich gedacht haben, ist eine Form der Sympathie, über die ich mich nicht genug freuen kann, selbst wenn ich erkennen sollte, dass es für jenes Vermittleramt zwischen Italien und Deutschland würdigere und geeignetere Persönlichkeiten giebt.

Ich verharre in steter Hochschätzung

Ihr ergebenster

Friedrich Nietzsche.

Ob Bülow auf die Zusendung von „Menschliches, Allzumenschliches" geantwortet hat, ist nicht mehr festzustellen. Wie er über dies Buch dachte, erfahren wir aber aus einem Brief vom 22. Mai 1878 an Frau Laussot, die spätere Gattin des Professors Karl Hillebrand in Florenz: „Apropos, das Buch von Nietzsche ist doch gut, stellenweise sogar sehr gut. Möge mein neuliches voreiliges Urtheil Dich von der Bekanntschaft damit nicht abschrecken." (B.s Briefe V, 504.)

Auf den folgenden Brief liegt gleichfalls keine Bülowsche Antwort vor.

No. 10.

Nietzsche an Hans von Bülow.

[Santa Margherita bei Genua, Dez. 1882.]

Hochverehrter Herr,

durch irgend einen guten Zufall erfahre ich, dass Sie mir — trotz meiner entfremdenden Einsamkeit, zu der ich seit 1876 genöthigt bin — nicht fremd geworden sind: ich empfinde eine Freude dabei, die ich schwer beschreiben kann. Es kommt zu mir wie ein Geschenk und wiederum wie Etwas, auf das ich gewartet, an das ich geglaubt habe. Es schien mir immer, sobald Ihr Name mir einfiel, dass es mir wohler und zuversichtlicher ums Herz werde; und wenn ich zufällig etwas von Ihnen hörte, meinte ich gleich, es zu verstehen und gutheissen zu müssen. Ich glaube, ich habe wenige Menschen so gleichmässig in meinem Leben gelobt wie Sie — Verzeihung! Was habe ich für ein Recht, Sie zu „loben"! — —

Inzwischen lebte ich Jahre lang dem Tode etwas zu nahe und, was schlimmer ist, dem Schmerze. Meine Natur ist gemacht, sich lange quälen zu lassen und wie mit langsamem Feuer verbrannt zu werden; ich verstehe mich nicht einmal auf die Klugheit, „den Verstand dabei zu verlieren". Ich sage nichts von der Gefährlichkeit meiner Affekte, aber das muss ich sagen: die veränderte Art zu denken und zu empfinden, welche ich seit sechs Jahren auch schriftlich zum Ausdruck brachte, hat mich im Dasein erhalten und mich beinahe gesund gemacht. Was geht es mich an, wenn meine Freunde behaupten, diese meine jetzige „Freigeisterei" sei ein exzentrischer, mit den Zähnen festgehaltner Entschluss und meiner eigenen Neigung abgerungen und angezwungen? Gut, es mag eine „zweite Natur" sein: aber ich will schon noch beweisen, dass ich mit dieser zweiten Natur erst in den eigentlichen Besitz meiner ersten Natur getreten bin. —

So denke ich von mir: im übrigen denkt fast alle Welt recht schlecht von mir. Meine Reise nach Deutschland in diesem Sommer — eine Unterbrechung der tiefsten Einsamkeit — hat mich belehrt und erschreckt. Ich fand die ganze liebe deutsche Bestie gegen mich anspringend, — ich bin ihr nämlich durchaus nicht mehr „moralisch genug".

Genug, ich bin wieder Einsiedler und mehr als je; und denke mir — folglich — etwas Neues aus. Es scheint mir, dass allein

der Zustand der Schwangerschaft uns immer wieder ans Leben anbindet. —

Also: ich bin, der ich war, Jemand der Sie von Herzen verehrt, Ihr ergebener

Dr. Friedrich Nietzsche.

(Santa Margherita Ligure [Italia] poste rest.)

Im Oktober 1887 erschien die Partitur des „Hymnus an das Leben“ für gemischten Chor und Orchester komponiert von Friedrich Nietzsche. Leipzig, E. W. Fritzsch (jetzt C. F. W. Siegel). Seine Zusendung an Bülow begleitete Nietzsche mit folgenden Zeilen, auf welche in Bülows Auftrag dessen Gattin antwortete.

No. 11.

Nietzsche an Hans von Bülow.

[Venedig, 22. Oktober 1887.]

Verehrter Herr,

es gab eine Zeit, wo Sie über ein Stück Musik von mir das allerberechtigste Todesurtheil gefällt haben, das in rebus musicis et musicantibus möglich ist. Und nun wage ich es trotz alledem, Ihnen noch einmal etwas zu übersenden, — einen Hymnus auf das Leben, von dem ich um so mehr wünsche, dass er leben bleibt. Er soll einmal, in irgendwelcher nahen oder fernen Zukunft, zu meinem Gedächtnisse gesungen werden, zum Gedächtnisse eines Philosophen, der keine Gegenwart gehabt hat und eigentlich nicht einmal hat haben wollen. Verdient er das? ...

Zu alledem wäre es möglich, dass ich in den letzten zehn Jahren auch als Musiker etwas gelernt hätte.

Ihnen, verehrtester Herr, in alter unveränderlicher Gesinnung zugethan Dr. Fr. Nietzsche.

Adresse: Nizza (France), Pension de Genève.

No. 12.

Marie v. Bülow, geb. Schanzer, an Nietzsche.

Hamburg, 26. Oktober 1887.
Alsterglacis 10.

Hochgeehrter Herr!

Mein Mann ist im Laufe dieser Wochen so erdrückt von Arbeit, dass er nicht imstande ist, Ihre werthen Zeilen selbst zu beantworten,

geschweige das von Ihnen gütigst gesendete Musikstück zu lesen. Da ich zu Ihren Bewunderern zähle, hochgeehrter Herr, natürlich „so weit dies meine geistigen Mittel erlauben", nehme ich mir die Freiheit, Bülow mit diesen Zeilen zu vertreten, Ihnen sein Bedauern übermittelnd, im Augenblick keine bessere Antwort geben zu können.

Mit dem Ausdruck der grössten Hochachtung von uns beiden

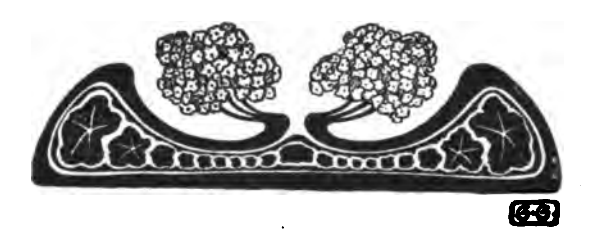
Ihre ergebene

Marie v. Bülow.

Einen letzten (nicht mehr vorhandenen) Brief an Bülow schrieb Nietzsche Anfang September 1888 von Sils-Maria aus. Da Bülow in Hamburg die Oper dirigierte, glaubte Nietzsche die Gelegenheit wahrnehmen und ihm das Bühnenwerk eines noch unbekannten Komponisten zur Aufführung empfehlen zu dürfen. Auf dieses Anerbieten schwieg aber Bülow.[1])

[1]) Es scheint der Aufmerksamkeit des Herausgebers entgangen zu sein, dass noch zwei Briefe Nietzsches an Bülow existieren, die in der vorliegenden Sammlung nicht enthalten sind. Sie waren als No. 193 und 194 des Katalogs der 30. Autographen-Versteigerung des Antiquariats Leo Liepmannssohn in Berlin vom Jahre 1902 verzeichnet und auszugsweise wiedergegeben. Im ersten Brief, Sils-Maria, Engadin, 10. August 1888 datiert, empfiehlt Nietzsche seinen Freund und Schüler Peter Gast als Komponisten dem Wohlwollen Bülows. Zum Schluss heisst es: „Jetzt wo Wagner von St. Petersburg bis Montevideo die Theater beherrscht, gehört ein Bülow'scher Muth dazu, gute Musik zu riskiren ..." Der zweite Brief, datiert Turin, 9. Oktober 1888, ist nach der Angabe des Katalogs vielleicht einer der charakteristischsten, die von Nietzsche vorhanden sind. Bülow hatte einen an ihn gerichteten Brief unbeantwortet gelassen. Nietzsche erklärt nun in diesem zweiten Brief, dass Bülow ein für alle Male vor ihm Ruhe haben solle und schliesst dann wörtlich: „Ich denke, Sie haben einen Begriff davon, dass der erste Geist des Zeitalters Ihnen einen Wunsch ausgedrückt hatte."

Anmerkung der Redaktion





ÜBER INSTRUMENTATIONSLEHRE

von Ferruccio Busoni-Berlin

Dieser Tage las ich die Ankündigung einer demnächst erscheinenden Richard Strauss'schen Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre. Von dieser Bearbeitung steht zu erhoffen, dass sie der Grundmängel aller bisherigen Instrumentationslehren entbehrt und dass sie, soviel ein stummes Buch über eine freie und beredte Kunst zu lehren vermag, dies auch erfüllen wird. Bei meiner Besprechung von Breithaupts Buch „Die natürliche Klaviertechnik" [1]) bemerkte ich, dass jeder begabte Künstler sich eine eigene Technik bilde. Dass es jedoch Regeln gebe über Dinge, die jeder zu vermeiden habe und über andere, die jeder anwenden soll. Das trifft auch beim „Instrumentieren" zu. Welche sind aber diese unveränderlichen Regeln?

Vor allem müsste von Anfang an betont und dem Lernenden eingeprägt werden, dass es zwei Arten der Instrumentation gibt: die vom musikalischen Gedanken geforderte und vorgeschriebene, absolute Orchestration und die „Instrumentierung" eines ursprünglich nur abstrakt musikalischen oder für ein anderes Instrument gedachten Satzes. Die erste ist allein die echte, die zweite gehört in das „Arrangement". Nichtsdestoweniger gibt es bisher mehr Komponisten, die für das Orchester übertragen, als solche, die rein orchestral erfinden und empfinden.

Zu den ersten und „echten" rechne ich vorzugsweise Mozart, Weber, Wagner und in erster Linie Berlioz. Denn selbst Wagner verfällt in die „Instrumentierung" (wie z. B. in der Durchführung des „Meistersinger-Vorspieles") und da ist er bemüht, einen abstrakten musikalischen Satz möglichst deutlich für Orchester umzuschreiben. Beethoven „instrumentiert" fast immer; ihm ist der musikalische Einfall und der poetisch-menschliche Gehalt wichtiger und das Zuerst-Entstehende. Einem jeden, der ein Orchesterstück entwirft, schweben stellenweise „echte Orchestermomente" vor; doch es sind meist nur Momente und der Lernende ist dahin zu führen, das ganze Werk, mit allen Details, in diesem Sinne zu entwerfen. Und diese Momente sind stets die nämlichen: gehaltene Horntöne, einschlagende Paukenwirbel, Trompetenstösse; die Kinderkrankheiten des Instrumentators. Dazwischen wird gewöhnlich „arrangiert".

[1]) „Die Musik" Jahrg. IV, Heft 22.

Dann müsste gelehrt werden, dass das Orchester **ein einziges** Instrument ist, ein zusammenhängender Organismus, in dem alle Organe zu gleicher Zeit tätig sind. Es gibt nichts Unorchestraleres, als lange Streichersätze, oder ausgebreitete Holzbläserstellen, ohne Beteiligung des Restes. Solche Erscheinungen können einmal in einem Werk als Kontrast, als Illustration einer besonderen Situation verwendet werden, und dann nicht wieder. Das ist ein besonderer Effekt und mit solchen „besonderen Effekten" beschäftigen sich die Instrumentationslehren im allgemeinen viel zu sehr. — Die besondern Effekte also — ein dritter Punkt — setze man als Anhang oder besser überlasse sie der Phantasie und Individualität des schon gereiften Orchestrators.

Eine vierte Regel — die ich nirgends noch erwähnt, jedoch in Mozartschen und Wagnerschen Partituren immer bestätigt fand, ist: dass jedes Instrument, ob es einzeln oder in Gruppen einsetzt, seinen Satz sinnvoll **zu beginnen und zu Ende zu führen hat**, so dass es immer ein abgeschlossenes Bild darstellt. Das ist nicht nur schöner, sondern es klingt besser.

Zum fünften. Die Bläsergruppen: Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte werden noch immer etagenmässig aufeinander dargestellt. Wenn auch das Fagott das Tiefste und die Flöte das Höchste an Tonhöhe erreichen, so vergesse man nicht, dass das Fagott mit einer ganzen Oktave in den Umfang der Flöte hinauf, dass die Klarinette tief in den Tonbereich des Fagottes hinunterreicht und, dass für **alle** Holzbläser eine Unisono-Lage: die Oktave vorhanden ist, der gemeinsame Saal, in welchem die Bewohner der verschiedenen Etagen zusammentreffen.

Zum sechsten ist jene notwendige Einrichtung zu lehren, die im Orchester die Funktion des „Pedales" im Klavier übernimmt. Zuweilen spielt man Klavier ohne Pedal, doch meistens ist der rechte Fuss fortwährend hilfreich, ausfüllend, verbindend tätig; von den ausgesprochenen grossen Pedalwirkungen zu schweigen. Dieser „rechte Fuss" ist auch im Orchester unumgänglich. Die Lehre davon müsste ein eigenes Kapitel fassen.

Ein siebentes Kapitel über das Pianissimo und Fortissimo. Die Regel besteht — trotz widersprechender Musterbeispiele —, dass zum Pianissimo möglichst wenige, zum Fortissimo möglichst viele Instrumente verwendet werden. Doch ist's erwiesen, dass man ein sammetweiches Piano mit Trompeten und Posaunen und ein schon glänzendes Forte ohne diese erwirken kann.

Das führt zu einem achten Kapitel, das ich das der „dynamischen

Atmosphäre" betiteln möchte, und das die Begründung erbringen soll, dass die Wirkung der Stärkegrade relativ ist und von ihrer Umgebung abhängt.

Der Begriff der Stärkegrade leitet zu einem neunten ausserordentlich wichtigen Abschnitt: dem, welcher die Klangproportionen bespricht. Eine gute Partitur soll so beschaffen sein, dass sie die Klanggradationen, ohne besonderes Zutun der Ausführenden, schon in sich begreift und erklingen lässt. Die „hervorzuhebende" Mittelstimme soll „instrumentiert", nicht stärker geblasen oder gestrichen sein. Das „Crescendo" muss sich aus der Anordnung der Instrumente ergeben, das „Thema" von selbst herausleuchten. Bei Verdoppelung oder Verdreifachung der Stimmen soll ein strenges Verhältnis herrschen. Reicht ein verdoppelndes Instrument nicht hinab oder hinauf, so stelle man sofort einen an Charakter und Stärke entsprechenden Ersatz; bei Mehrstimmigkeit ist noch die verschiedene Lage und die Toneigenschaften der Register präzis abzuwägen. Und dass man die melodische Zeichnung dabei nicht vergesse!

Ein zehntes Kapitel könnte heissen: Was ist nötig? — was ist Luxus? das sich verhalten würde, wie das Skelett zum fleischigen Körper, wie der nackte Leib zum bekleideten, wie das Kleid zum Schmuck. Man lehre das Notwendige zuerst hinzustellen.

Endlich lehre man, dass die Orchestermusik in ausgesprochenem Sinne die „öffentliche Musik" ist, und dass ihre Wirkungen danach zu bemessen sind. — So wie eine Kammermusik für intime Wirkungen, eine Virtuosenmusik für den grösseren und kleineren Salon, eine Chormusik für Vereine, Festlichkeiten und Gelegenheiten, eine Militärmusik für die Strassen und Plätze bestimmt sind, so ist die Orchestermusik für den grossen öffentlichen Saal gestempelt, ohne den sie nicht existieren kann.

In dieser Art schwebt mir die Fassung einer Instrumentationslehre vor, und es steht zu erhoffen, dass Richard Strauss sie verwirklicht.





JULIUS OTTO GRIMM ALS KOMPONIST

von Georg Christiansen-Münster i. W.

Grimm erzählt uns über seine Beziehungen zu Schumann und Brahms in den „Erinnerungen aus meinem Musikerleben“ — mitgeteilt im Jahresbericht des Münsterschen Musikvereins 1900 bis 1901, dessen Dirigent er von 1860—1900 war — folgendes:

„Im Herbst 1853 kam der junge Joh. Brahms, von Schumann (Düsseldorf) in die musikalische Welt eingeführt (durch den bekannten Artikel: Neue Bahnen), nach Leipzig, mit Spannung erwartet von den älteren und jüngeren Konservatoristen Th. Kirchner, A. Dietrich, J. Breunung, W. Bargiel, v. Holstein, Herm. Levi u. a. Brahms zog zu uns, meinem Studiengenossen Heinrich von Sahr und mir, in die Wohnung. Da gab's viel Besuch. Liszt kam mit Bülow, Hans v. Bronsart, Klindworth u. a. aus Weimar herüber. Er spielte Brahms' e-moll Scherzo op. 4 aus dem keineswegs deutlich geschriebenen Manuskript vom Blatt mit erstaunlicher Virtuosität dem Komponisten vor. — Uns beiden, Brahms und mir, stand damals die Welt offen und als er eines Tages von den Verlegern seiner ersten Werke nach Hause gekommen war, schmunzelnd, die Tasche voll Friedrichsd'or, da steckte auch ich mir mein Portemonnaie voll und wir zwei dampften ab nach Hannover — wohin mittlerweile Joachim einem Rufe des Königs Georg V. gefolgt war. Auf dem Bahnhof daselbst trafen wir den auf der Durchreise nach Leipzig begriffenen Franz Wüllner, dem wir für die Leipziger Freunde einen Reisepass ausstellten mit dem von Brahms im Polizeistil abgefassten Signalement: ‚Spielt auch op. 106 mit Schlussfuge auswendig.‘ Am Bahnhof zu Hannover gab's einen gemütlichen Tisch mit vier Stühlen und gutem Bier. Dahin versammelten sich abends 6 Uhr Schumann, Joachim, Brahms und ich ‚zu Bier‘; nach einem verplauderten Stündchen pflegten wir wieder auseinanderzugehen.“

Hiernach lesen wir folgendes wichtige Selbstbekenntnis Grimms:

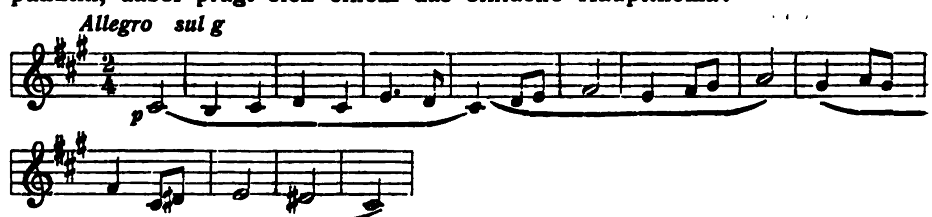
„Der Verkehr mit diesen drei Grossen, dazu mit Frau Clara Schumann, der edlen Frau und hohen Künstlerin, hat mich damals nicht nur hochbeglückt, sondern meiner ferneren Entwicklung Richtung und Gepräge gegeben.“

Nun, die Freundschaft mit den Schumanns, Joachim wie auch mit Brahms sollte sich in Treuen bis zum Tode bewähren. Davon legt die grosse Zahl von noch unedierten Briefen zwischen Brahms, Grimm und Joachim Zeugnis ab. Dafür sprechen die wie Reliquien von Grimm aufgehobenen Manuskripte, die ihm Brahms geschenkt hat, u. a. das Lied „O versenk, o versenk dein Leid, mein Kind“, dann das „Dein Kapellmeister Kreisler“ unterzeichnete Manuskript der C-dur Klaviersonate

op. 1 (in eigenhändiger Abschrift des Komponisten), sowie eine a cappella-Messe für 4stimmigen gemischten Chor, die — vollständig durchkomponiert — in allen Sätzen kontrapunktisch, zumeist in Fugenform gearbeitet ist, etwa im Stile seiner beiden grossen a cappella-Motetten op. 29 „Es ist das Heil uns kommen her" und „Schaff' in mir Gott ein rein' Herz". Dies Werk ist unediert; Brahms hat es auch, wie es scheint, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Also wozu damit „Leichenfledderei" treiben? Es kam mir hier nur darauf an, dem Leser in kurzen Strichen das Milieu zu zeichnen, in dem sich Grimms Wirken betätigt.

Gehen wir zu dieses Meisters Werken über, so ist zunächst zu sagen, dass die Opuszahlen nicht sehr hoch bemessen sind. Es sind ihrer 28. Zu den Vielschreibern also gehört Grimm nicht und die Beobachtung kann man an ihm machen, dass er lange gefeilt hat, bevor er etwas in die Öffentlichkeit gab. — Die Bedeutung eines Künstlers für die Mit- und Nachwelt lässt sich auch unmöglich nach der Zahl der Zeilen ermessen, die ihm in Fachblättern gewidmet werden. Diese haben nicht viel Aufhebens von ihm gemacht anlässlich seines Todes am 7. Dezember 1903.[1] Von den wahrhaft Grossen aber in der Kunst, einem Robert Schumann, Brahms, Joachim war er hochgeachtet und ich meine, dieser Umstand allein schon müsste das Verlangen erregen, den Komponisten Julius Otto Grimm gründlicher kennen zu lernen: „Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten."

Von den Geigern nicht gespielt, vom Publikum nicht gekannt ist die A-dur Violinsonate op. 14 (Rieter-Biedermann, Leipzig), eine der herrlichsten der Nachbeethovenschen Sonaten. Der erste Satz zeigt eine meisterliche kompositionstechnische Behandlung und eine vielverflochtene Kontrapunktik, dabei prägt sich einem das einfache Hauptthema:



über den pochenden Triolen des Klaviers leicht ein. Zu gewaltigem Ausdruck steigert Grimm den Schluss der Exposition. Hier zeigt sich auch gleich eine oft zu beobachtende Erscheinung im Kleinen, die dem Komponisten eigen ist, nämlich eine Vorliebe für die „Hornquinte". Wo er diesen schönen, echt romantischen Naturruf nur irgend anbringen kann,

[1]) Die „Musik" brachte damals ein lebensvolles Bild des Tonsetzers in Heft 8 des III. Jahrgangs.

da geschieht es und auch dies ist organisch entwickelt aus dem Hauptthema. Das beweist die wundervolle Einleitung des Durchführungssatzes, die ich ihrer hervorragenden Schönheit wegen, durch Enharmonik gewonnen, hierhersetze:



Der zweite Satz — Adagio cantabile — dieser Sonate ist ein herrlicher, breiter Gesang für die Violine, die sich hier in romantischem Schwelgen kaum genug tun kann. Auch hier wieder ist alles organisches Leben, der cis-moll und der As-dur Satz aus dem Hauptthema konstruiert. Das ist eines der schönsten Geigen-Adagios, die ich kenne, mit folgendem Thema:



Hier zeigt sich überall die Grimm eigne edle, vornehme Melodieführung. Das erkennt man neben anderem an der Kadenzierung. Stets geht er der bequemen, beliebten Liedertafelkadenz mit dem 6/4 Akkord der I. Stufe (Brahms pflegte ihn einen bequemen, breiten Sessel zu nennen) aus dem Wege. Auch das Herumsuchen in möglichst verzwickten, gesuchten Akkorden, das heute an Stelle motivischer Durcharbeitung oft genug als das gepriesene Arkanum angesehen wird, findet man bei ihm nicht. Seine Melodiebildung enthält an sich schon die ganz natürliche, harmonische Basis und die Weiterentwicklung. Wir wissen es aus Beethovens Skizzenheften, dass die einfache Melodie in der Neunten: „Freude, schöner Götterfunken" ihm unendliche Mühe verursacht hat, bis sie ihm überall für die reiche architektonische „Form" passte. Ja das „scheinbar Einfache" ist am schwersten.

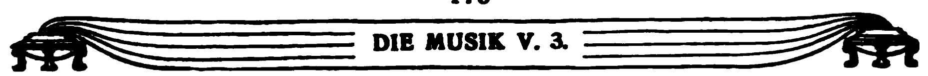
Als op. 2, 4, 5, 6 und 9 besitzen wir von Grimm Klavierstücke; die ersteren erschienen bei Breitkopf & Härtel und sind der Tochter seines ehemaligen Klavierlehrers Moscheles gewidmet. Alle diese Stücke verlangen nicht nur technisch vollkommen geschulte Spieler, sondern der Ausführende muss es verstehen „Gold zu graben". Schon in op. 1 — sechs Liedern — tritt uns Grimms Eigenart, in den imitatorischen Stil neue romantische Gedanken hineinzutragen, entgegen. Hier noch viel schärfer. In den Klavierstücken op. 2 zeigt er seine Vorliebe für die terzenweise Modulationsrückung statt der ausgetretenen Dominantenbeziehung, eine Erscheinung, die ja seit Beethovens op. 53 — I. Thema C-dur, II. Thema in E, und seit Brahms' op. 1 — C-dur — a-moll — Bürgerrecht in der Sonatenanlage gewonnen hat, immerhin aber doch in Stücken einfach dreiteiliger Liedform nicht so gewöhnlich ist. Dann aber waltet hier bei aller schwungvollen Linienführung in der Melodik eine geradezu puritanische Formenstrenge vor. So in dem h-moll Scherzo mit Trio in G. Zwei äusserst dankbare Nummern für konzertierende Pianisten sind das „Nachtstück" mit seiner mächtigen Steigerung inmitten und die entzückende „Elegie" in h-moll, beide aus op. 2. Seinem grossen Ideal Bach getreu schliesst auch Grimm gern seine Mollstücke mit der Durterz ab, was in 99 von 100 Fällen zutrifft. Die reizende „Träumerei" aus dieser Opuszahl hat der Komponist auch für Streichorchester bearbeitet. In seinem op. 6 ist das bedeutendste Stück die im Balladenton mit nur einem Motiv herrlich durchgeführte

„Elegie“ in e-moll, ein Klavierstück von ausserordentlicher Poesie, machtvoll in der ganzen Anlage. Was Grimms Stil in der Mehrzahl der Instrumentalwerke kennzeichnet, das ist das imitatorische Element, das kontrapunktische Wesen, wobei er den strengen Kanon am meisten liebt, aber nicht in jener starren Selbstzweckform etwa eines Jadassohn, sondern Grimm gibt uns zugleich damit ein Stück von poesievoller Lebendigkeit. Unwillkürlich fallen einem beim Studium seiner Klavierwerke op. 9, seiner C-dur Suite und der Fugen in op. 25 Beethovens an Carl Holz, Mitspieler seines Quartetts, geäusserte Worte ein:

„Eine Fuge zu machen, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten und heutzutage (ca. 1825) muss in die althergebrachte Form ein anderes, wirklich poetisches Element kommen.“

Nun sehe man in letzterer Beziehung die vier Klavierstücke in freier kanonischer Weise in op. 9 durch: wie spielend handhabt der Meister den Kanon im doppelten Kontrapunkt im ersten Stück, zunächst all' ottava, dann in der Untersekunde, der Mittelsatz als Trio in der Terzenrelation zum ersten Teil (g-moll — Es-dur) ist ein Quintenkanon,— das alles aber ist mit so romantischem Inhalt erfüllt, dass hier die „Phantasie voll ihr Recht behauptet“. Diese glutvoll sinnliche, klangschöne Steigerung des Trios hat der Komponist nur noch in einigen seiner Lieder überboten. Es ist mir unbegreiflich, wie diese geistvollen Arbeiten op. 9 (erschienen bei Spielmayer, Göttingen), wie die wundervollen Scherzi op. 4 und op. 5 so lange von unseren Pianisten unbeachtet liegen gelassen werden konnten.

Aus allem bisher Gesagten geht hervor, dass Grimm Formalmusiker war, d. h. ein Künstler, dem die von unsern Klassikern überkommenen und allmählich entwickelten Formen der Instrumentalmusik geheiligt waren, so dass er es als höchste Potenz des Kunstwerks ansah, dass Form und Inhalt restlos ineinander aufgehen müssen. Gleichwohl sah er es in seiner Tätigkeit als langjähriger Leiter (durch volle 40 Jahre) des Musikvereins in Münster doch als seine Pflicht an, das musikalische Publikum mit Neuerscheinungen jeder Richtung bekannt zu machen, und sehr zu Unrecht ist ihm — namentlich nach seinem Tode — der Vorwurf gemacht worden, „nicht mitgegangen zu sein“. Demgegenüber muss es gerechterweise hervorgehoben werden, dass Münster zu den Städten Deutschlands zählt, wo Brahms' Werke zuerst Eingang fanden, so dass gerade Grimm zu den energischen Brahmspropagandisten zählte zu einer Zeit, wo man (1859) in den Leipziger „Signalen“ nach der Uraufführung des d-moll Klavierkonzerts durch den Meister selbst noch dieses Pasquill las: „Es ist ein zu Grabe getragenes Produkt von wahrhaft trostloser Öde und Dürre.“ Schon 1868 führte Grimm das Brahmssche Requiem in Münster auf, nachdem es erst



1867 in Wien am 2. Dezember seine bruchstückweise Uraufführung erlebt hatte. Die äusserst schwierigen „Fest- und Gedenksprüche“ für achtstimmigen a cappella-Chor hatten wir hier schon 1890. Im selben Jahre brachte er uns die „heilige Elisabeth“ von Liszt, das „Requiem“ von Verdi 1892, die vierte G-dur Symphonie von Dvořák op. 88, die „Seligkeiten“ von C. Franck 1896, die „Jungfrau von Orleans“ von Ad. Lorenz, ferner Tschaikowsky's „Romeo und Julie“-Phantasie und Pathétique, Glazounow's „Vierte Symphonie in Es“ 1898, Strauss' „Till Eulenspiegel“ (1896) und „Wandrers Sturmlied“, welche Werke einer ihm innerlich konträren Richtung ich absichtlich nenne, um zu beweisen, dass Grimm als Künstler nicht einer einseitigen Kunstrichtung huldigte. Auch jungen aufstrebenden Komponisten ebnete er gern die Wege, u. a. d'Albert, Fürst Heinrich Reuss, Strässer und Fassbänder. Für Bach trat er stets energisch ein und hat uns ca. 20 Bearbeitungen Bach-Händelscher Chorwerke geschenkt, die bei Aufführungen, zu denen keine Orgel vorhanden ist, sehr empfehlenswert sind, und übrigens auch ständig unterwegs sind.

Grimms Orchestersuiten haben in den 70er Jahren in die Konzertinstitute der grösseren Städte ihren Einzug gehalten. Er hat deren drei geschrieben: op. 10, C-dur für Streichorchester in Kanonform — Wüllner gewidmet — ist die verhältnismässig bekannteste, dann op. 16 in G-dur für volles Orchester in Kanonform — Brahms gewidmet — und No. III g-moll op. 25 für Streichorchester in Fugenform der beiden Ecksätze, strenger Kanonform des zweiten. Wer sich von dem Wesen der heute alles beherrschenden Programmsymphonie berauschen lässt und ähnliches hier suchen will, wird an der geistvollen Melodik und an dem herrlichen Aufbau dieser Suitensätze kaum auf seine Kosten kommen. Wer aber ein reifes, offenes Verständnis der kontrapunktischen Meisterschaft in Mozarts letztem Jupitersymphoniesatz entgegenbringt, ich meine der glücklichen Vermählung von Rondo und Fugenform, der wird an etwas dem Ähnlichen seine Freude haben in Grimms erster Suite in C, wo in dem ersten Satz die Form des ersten Sonatensatzes und der Kanon all' ottava von der ersten bis zur letzten Note — auch in dem Durchführungsteile — nebeneinander hergehen. Und Grimm trägt hier seine Fesseln, seine kanonischen Bande, mit ungewohnter Leichtigkeit und Eleganz, dass man nirgends von der Schwere und der Starrheit der Regeln irgendwie belästigt wird. Welcher Klangzauber ist über dem dritten Satz — Tempo di Minuetto — ausgegossen, namentlich über das E-dur Trio mit seinen über dem Pizzikato der Bratschen wohlig sich wiegenden Achtel-Sexten. In der tief poetischen Stimmung des zweiten Satzes muss man trotz des Kanons unwillkürlich an das Konzertino der alten Suite denken. — Dem ersten Satz der zweiten Suite (Rieter-Biedermann) liegt ebenfalls wieder das Schema des ersten Sonatensatzes

in seiner Dreiteilung als Exposition, Durchführung, Reprise zugrunde, doch ist hier alles trotz des Kanonprinzipes weiter ausgedehnt; ein entzückender Satz voll ernster Milde ist der dritte, Molto Adagio, mit einem g-moll Thema, das einen geradezu Bachisch anheimelt:



Als Grimm dieses Werk in Isar-Athen persönlich dirigierte, wurde er mit Beifall überschüttet. — Eine reiche polyphone Kunst entwickelt der erste Satz der d r i t t e n, g-moll Suite, der mit folgendem Thema:

Molto sostenuto



zwanglose Engführungen, Umkehrung und Vergrösserung bringt und als Zwischensätze ziemlich strenge 2, 3 und 4stimmige Kanons, die aus dem Hauptthema herausgewachsen sind; dabei ist überall blühendes, romantisches Leben. Einen leichten perpetuum mobile-Charakter hat der dritte, einen hübschen Ländler der vierte Satz, eine giguenartige Fuge mit grandioser Schlusssteigerung ist der letzte.

Nur dadurch, dass unsre Konzertprogramme in bezug auf Novitäten allzusehr von der Mode beeinflusst sind, hat es passieren können, dass in den letzten 10 Jahren diese Orchesterwerke, wie auch die grosszügig an-



gelegte d-moll Symphonie Grimms, die, ausser nach einigen Städten Deutschlands, ihren Weg nach Boston, Philadelphia, London gefunden hat, so sehr vernachlässigt und übersehen worden sind. Zwei Festmärsche für grosses Orchester, op. 17, in D-dur und B-dur, die in den Trios reizvolles Kanonspiel aufweisen, sind weite, grosse Formen festlich rauschenden Charakters.

Ein ca. 20 Minuten Aufführungsdauer beanspruchendes Chorwerk besitzen wir in op. 12 von Grimm: „An die Musik" für 4 Soli, Chor und Orchester (Text von Levin Schücking), das in Aachen, Köln, Essen, Dortmund, Oldenburg erfolgreiche Aufführungen erlebt hat. Energisch und wuchtig beginnt der Chor:

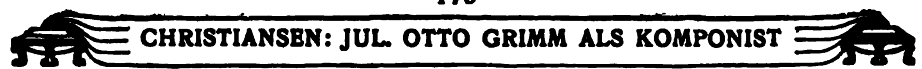
„Es will die Seele gross und frei sich fühlen
Und keiner Schranke bleiben untertan" —

und schliesst darauf einen herrlichen, streng fugierten Satz ein auf der Dominante zu den Worten:

„Die heisse Stirn will sich im Äther kühlen,
Empor getragen über jeden Wahn,"

der mit einem 8 taktigen Thema bestritten wird. Doch man prüfe selbst, und wenn ein Musikverein einmal müde ist der ständigen alljährlichen Wiederholung abgedroschener Oratorien, dann dürfte dieser schwungvolle Festhymnus eine willkommene Bereicherung des Programms bieten. — Hier seien noch folgende vier Gelegenheitswerke genannt, die bei patriotischen Anlässen brauchbar sind: in erster Linie die grandios angelegte, zündende „Kaiserhymne" op. 21 für Männerchor und Blasinstrumente (fugiert) und die von patriotischer Begeisterung durchglühte C-dur Hymne op. 27: „Schmetternde Fanfarenklänge, jauchzende Triumphgesänge, steigt empor zum Himmelsdom," dann der Klagegesang um den Tod Kaiser Wilhelms I. op. 23 und endlich als Grimms letztes Werk op. 28 „An Wilhelm II.", die den praktisch wirkungsvoll für Chor schreibenden Komponisten erkennen lassen.

Leider unbekannt geblieben sind auch seine sechs Männerchöre a cappella op. 13, die fünf in op. 22 und die sechs Lieder für gemischten Chor op. 8. Ein Werk wie das As-dur „Ständchen", „Gut' Nacht, mein liebster Schatz, schlaf' wohl mein Kind" bietet grosse Intonationsschwierigkeiten; mit dem packenden, frischen „Vorwärts," dem waldfrischen „Wanderlied" oder dem „Traurigen Jäger" wird ein gut geschulter Chor stets Erfolg haben. — Ohne Opuszahl hat der Komponist acht deutsche Volkslieder älteren Datums für dreistimmigen Frauen- oder Männerchor a cappella gesetzt, darunter das von Brahms in seiner Klaviersonate op. 1 als Variationenthema benutzte



niederrheinische Volkslied: „Verstohlen geht der Mond auf," ferner die „Wollust in dem Maien", „Ach, ich armes Klosterfräulein" usw.

Eine Gattung musikalischer Produktion, für die Grimm reich begabt war, ja geradezu prädestiniert erscheint, ist das durchkomponierte Lied für eine Solostimme mit Klavier. Hier hat er uns einen reichen Schatz von 65 Liedern geschenkt. Ich erkenne darin eine schöne Nachblüte Schumannscher Romantik in duftigster Frische und edelster Anmut. Es enthalten diese 10 Hefte, zu je 6 und 6 Liedern zusammengestellt (mit Ausnahme des elf Lieder enthaltenden Quickbornzyklus op. 24), soviel des Charakteristischen, so viele Züge grossartiger Leidenschaft, dass man sich erstaunt fragt: wie ist es nur möglich, dass unsre Konzertsänger und -sängerinnen an Grimm als Lyriker vorübergehen konnten, wo sie doch Hugo Wolf und Richard Strauss auf den Schild erhoben haben? Und wo Grimm uns von glücklicher Liebe singt, da singt er am feurigsten, schwungvollsten.

Ein Höhepunkt im Leben Grimms war die Zeit seines Göttinger Aufenthalts, die Jahre 1855—60, als dort Joseph Joachim den Sommer 1857, Clara Schumann mit ihren Kindern den Sommer 1858 bei ihm zubrachte — er hatte sich dort 1856 mit Philippine Ritmüller, Tochter des Pianofortefabrikanten, „einer Klavierspielerin mit reizendem Anschlage," wie er selbst sagte, vermählt — und als Brahms ebendahinkam von Detmold aus. So entwickelte sich hier ein intimer musikalischer Verkehr verwandter Geister, dem wir einige sehr glückliche, poetische Werke zu verdanken haben. Der Göttinger Aufenthalt ist die sonnig milde Atmosphäre der beiden Orchesterserenaden op. 11 und 16 des damals 23jährigen Brahms, und es ist der Entstehungsort des die gleiche, weiche Stimmung in poetischer Umgebung widerspiegelnden op. 1, der ersten 6 Lieder des sechs Jahre älteren Freundes Grimm, wie auch seiner geist- und feuersprühenden vier Klavierscherzi op. 4 und 5 zu vier (auch 2) Händen. Man sei versichert, in dem meisterlichen Liede „In der Mondnacht" aus op. 1 kein Jugendopus vor sich zu haben, sondern ein durch kontrapunktisches — durch Bachstudium — inspiriertes, reifes Künstlerprodukt. Seine Lust am Imitieren macht sich auch schon hier bemerkbar. Von edler Leidenschaft durchglüht ist das zweite: „Ach, es sitzt mein Lieb' und weint". In wohligem $^6/_8$ Rhythmus gleitet die H-dur Gondoliera dahin, ein echtes Gondellied, unter eifriger Benutzung von Nonenakkorden. Mir persönlich ist das Liebste dieses Heftes das in seiner Schlussresignation so ergreifend wirkende: „Hast du's denn ganz vergessen, dass du mich einst geliebt?" das Sopranistinnen eine äusserst dankbare Aufgabe böte.

Noch 1895 schrieb Dr. August Reissmann in seinem anregenden Büchlein: „Dichtkunst und Tonkunst in ihrem Verhältnis zu einander", einem

Werkchen, in dem der Verfasser viele Gedichte zeitgenössischer Dichter als neue Aufgaben für Tonkünstler angibt, dass die Dichtungen des jung verstorbenen Grafen von Strachwitz: „Ständchen", „Erste Meerfahrt", „Gebet auf dem Wasser" von phantasiebegabten, durchgebildeten Komponisten nicht länger als Kompositionsunterlage übersehen werden sollten, ohne zu ahnen, dass die Strachwitzlieder in op. 3 von Grimm schon längst „phantasiebegabt" vertont vorlagen. Der Komponist hat diese Lieder zusammen mit „Heimkehr" aus dem Zyklus: „Nordland" von Strachwitz ausgewählt, zu einer Opuszahl mit dem einfachen, schlichten und sehnsuchtsvollen: „Abschiedslied" zusammengestellt.

Die folgende Liedergruppe ist op. 7, aus dem man doch No. 5: „Dein Herzlein mild, du liebes Bild, das ist noch nicht entglommen" zur Hand nehmen möge, um die verhaltene, tiefe Leidenschaft zu Anfang, die farbenprächtigen Akkorde bei der schwungvollen Melodiesteigerung: „Und morgens drauf, da blüht's zu Hauf", um diese überschwenglich und üppig wirkenden Nonenakkorde zu erkennen. Ist das nicht Makartsche Farbenpracht in der Harmoniegebung? Eine träumerisch weiche Molldurstimmung zeigt das Lied: „All meine Herzgedanken"; temperamentvoll ist: „Mit unnennbarer Seligkeit". — In op. 11 gewahren wir Grimm als einen Meister des einfachen Strophenliedes, des Volksliedcharakters, wie ihn denn Brahms immer wieder auf das Studium unseres deutschen Volksliedes hingewiesen hatte. Hier hat er uns einige Perlen beschert. — In dem Vermeiden des Leittons und dem Gebrauch der Terzkadenzierung — Ges-dur — B-dur — weist das sehnsuchterfüllte Lied: „Wozu mein langes Haar mir denn" direkt auf slawische Vorbilder hin, die oft genug auf den Komponisten — er war aus Pernau in Livland gebürtig — in früher Jugendzeit eingewirkt haben mögen. Will man Grimm als Lyriker kennen lernen, so singe man zunächst op. 11, op. 1 und op. 7 und man wird staunen über den melodischen und harmonischen Reichtum dieses Liederkomponisten, dem man einen Platz nach Robert Schumann und Johannes Brahms unbedingt zugestehen muss. — Seiner Freundin Amalie Joachim, die so oft die Programme Grimms in den Vereinskonzerten Münsters verschönern half, komponiert und gewidmet sind die sechs Lieder des op. 15. (Für tiefe Stimme.) Durch den Vortrag der „Jägerbraut", des Liedes „Der Mond kommt still gegangen mit seinem goldenen Schein" würden unsre Altistinnen sich reichlich belohnt sehen. — In op. 18, komponiert 1873 (Rieter-Biedermann), finden wir wieder zwei Liederperlen, das glutvolle Ständchen: „Rosen, die mit Purpurstrauss ihr umrankt das stille Haus, hauchet ihr den süssen Duft ihr hinein ins Fensterlein" mit seiner guitarrenartigen Begleitung, dann die echt Brahmssche Verkapselung des $^3/_4$ Taktes in dem Goetheliede: „Dämmerung senkt sich von oben". Liebeslieder ge-

lingen Grimm am schönsten; daher ist auch die stürmische „Liebesvereinigung“ aus op. 20, dann das Lied: „So hab' ich dich gefunden, Seel' ersehnte“ und überhaupt der ganze Liebesliederzyklus op. 20 ein Höhepunkt seines Schaffens. Man sehe sich die sechs Lieder in op. 20 an und man wird zweifeln, ob man der ruhigen, stillen Melancholie in dem Liede: „Wenn ich dein gedenke oft in Einsamkeit“, dem stürmischen Drängen in „Von Aug' zu Aug', mein Leben, lass' einmal dir gestehen“, oder der stillen Glückseligkeit in dem Liede: „Nachts“ den Vorzug geben soll.

Der Liederzyklus aus Klaus Groths „Quickborn“ op. 24 — enthaltend 11 Lieder — ist, wenigstens in den Tenorliedern, in deutschen Konzertsälen bekannt geworden durch Zur Mühlens Interpretationskunst. Er ist auch für vierstimmigen Männer- oder Frauenchor a cappella, bearbeitet vom Komponisten, bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Als letztes hier zu besprechendes Werk hat uns Grimm sechs heitere Lieder in op. 26 beschert, das in: „Vil schöner Kunst und Gaben“ eine schöne Lobpreisung altdeutsch kerniger Art auf Frau Musika enthält und etwa den hübschen Spielmannsliedern von Hans Sommer vergleichbar ist. Ein Zeichen gesunden, kernigen Humors gibt auch das Lied von Grimm: „Wofür 's guat sind“, in dem der Klavierpart ein reizendes Tonspiel enthält. Alle seine 65 Lieder aber sind von Gefühlsduselei ebensoweit entfernt wie von akademischer Kühle; sie atmen echtdeutsches tiefes, wahres Musikempfinden.

Für seine Werke persönlich einzutreten und Propaganda zu machen, war Grimm eine viel zu vornehme, in sich gekehrte Natur von reserviertem Wesen. Ein Verkanntwerden oder ein Seitenblick in das lockende Gebiet des Effekthaschens vermochten ihn nicht abzulenken von seinem als Ideal einmal erkannten Standpunkt in der Kunst. Und in seiner Kunst offenbart er sich auch nur dem, der sich mit Ernst zu ihm bemüht. Aber diese Mühe lohnt sich reichlich, nachdem man ihn verstanden hat. Ich habe nicht die Absicht gehabt, in vorstehendem Artikel Proselyten zu machen; nur wenige Leser werden sich durch einen Essay eine neue Überzeugung aufdrängen lassen. Ich wollte das verstreute Material zusammentragen, um den, der ehrlich sich mit diesem Meister beschäftigen will, zu vermögen, sich selbst ein abschliessendes Urteil zu bilden und vielleicht dann der von mir gewonnenen Überzeugung beizustimmen, dass wir es in Julius Otto Grimm mit einer edelsten Nachblüte Schumannscher Romantik zu tun haben, dem im Konzertsaal Bürgerrecht zu verschaffen unsre heilige Pflicht nach seinem Tode ist.





BÜCHER

1. **Adolph Kohut: Der Meister von Bayreuth. Neues und Intimes aus dem Leben und Schaffen Richard Wagners. Verlag: Schröder, Berlin 1905.**

Der vielgeschäftige Verfasser stellt aus seinen verschiedenen Zeitungsartikeln ein Wagnerlesebuch zusammen, ähnlich wie Kloss (vgl. Musik XIII, 433), aber in Inhalt und Darstellung ganz oberflächlich und unbedeutend, für sehr anspruchslose Leser berechnet. Er behandelt Wagner und die Frauen (K. lobt Frau Minna), Wagner und seine Freunde (Röckel), Wagner und die Komponisten (Meyerbeer, Schumann), die Dresdener Zeit, persönliche Erinnerungen sehr dürftiger Art, Wagneriana und Bayreuthiana. „Intimes" findet sich nirgends in dem Büchlein und das „Neue" beschränkt sich auf einige Briefe Wagners an Lilli Lehmann, Fürstenau und den Prager Theaterdirektor Wirsing. Der Verfasser meint es ganz gut, steht aber der Weltanschauung Wagners durchaus fern. Seine Gesinnung erhellt daraus, dass Meyerbeer als „älterer Kollege" und „väterlicher Freund" Wagners von „grosser Herzensgüte und Edelsinn" und Hanslick als der „geniale (!) Gegner des Dichterkomponisten" erscheint! Den Stil bezeichnen Wendungen wie „Liszt, der Klavierkönig, der Schwiegervater des Helden des Tages". Kohuts Zuverlässigkeit zeigt sich u. a. darin, dass er Frau Wesendonk die Gattin eines Advokaten, und Leopold Demuth einen Tenoristen nennt! Wagner dichtete einst „auf die endliche Vollendung seines Parsifal" die Worte: „prunkend strahlt der prangende Bau!" Die Durchsicht, die der Verfasser seinen flüchtigen Artikeln über den „Maestro" vor Aufnahme in den Sammelband widmete, war offenbar ebenso gründlich und sachkundig wie die Aufsätze selbst.
Prof. Dr. Wolfgang Golther

2. **Hermann Stephani: Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und Erhabenen. Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig 1903.**

Die vorliegende Schrift ist ein neuer und nicht unwichtiger Beitrag zur musikalischen Ausdrucksästhetik. Der Autor geht im wesentlichen von Prof. Dr. Arthur Seidls Doktordissertation aus, auf der er seine eigene interessante Theorie aufbaut, mit der er aber in ihren Endergebnissen von seinem Vorbilde nicht unbeträchtlich abweicht. Wir halten es für am vorteilhaftesten, diese Endergebnisse kurz nach den eigenen Schlussworten des Autors zu zitieren. „Das Erlebnis des Erhabenen ist das Erlebnis ausserordentlicher Grösse und Kraft. Das Erhabenheitsgefühl wird hervorgerufen durch eine über das Mass des vorhandenen Anpassungsvermögens hinausführende Inanspruchnahme unserer seelischen Kraft; es wird — durch den elastischen Widerstand der Strebungen unseres augenblicklichen Daseinsgefühles gegen die Anforderungen an unsere Auffassungstätigkeit — getragen von einer aufs höchste gesteigerten Spannkraft unseres Geistes oder Gemütes; der Grad seiner Intensität aber ist subjektiv bedingt durch den Grad der inneren Bewältigung des Objektiv-Gegebenen. — Erhaben aber ist eine in Wesen, Eigenschaften oder Wirksamkeit über den Massstab und die Bestimmtheit ähnlicher Objekte hinausführende Grösse oder Kraft, die entweder im Kontraste zu dem uns Geläufigen oder unmittelbar vorher Gegebenen ihre Wirkung ausübt, oder aber auf dem

Wege ausserordentlicher Steigerung desselben und damit verbundener Formenverneinung." Zu diesen Resultaten gelangt Stephani durch interessante Deduktionen und fesselnde Untersuchungen, so dass der Leser nicht zu befürchten braucht, die fast sprichwörtliche Langweiligkeit gewisser Doktordissertationen in ihnen vorzufinden. Der Autor beherrscht die Fachliteratur ausreichend, um nicht Bekanntes in langen Ausführungen zu wiederholen. Manchmal wird sich der Leser von Stephanis Schlussfolgerungen vielleicht nicht überzeugen lassen: im Grunde und hauptsächlich trifft dieser aber sicherlich das Richtige, so dass seine Schrift eine wirkliche Bereicherung der musik-ästhetischen Literatur zweifellos bedeutet; jedenfalls darf, wer selbst Musikästhetik treibt, nicht an Stephani vorübergehen, sondern muss sich darüber klar werden, dass wir in diesem einen Musikästhetiker mehr haben, mit dem ernstlich zu rechnen ist. Kurt Mey

3. **Musiker-Porträts im Vierfarbendruck.** Verlag: Friedrich Adolf Ackermann, München.

Unsere Reproduktionstechnik hat Riesenschritte zu ihrer Vervollkommnung gemacht. Die stets auf Neues bedachte Rührigkeit mutiger Verleger stellt heute den Kunstanstalten Aufgaben, an die früher kein Mensch dachte. Was noch vor zwanzig Jahren ein Unding schien, mit nur drei bis vier Farben eine Buntwirkung zu erreichen, die den Originalen von Ölgemälden nichts nachgibt, wird heute mit Leichtigkeit erreicht. Ein besonderes Verdienst um die Erzielung höchst vollkommener farbiger Drucke hat sich der Münchner Kunstverlag Friedrich Adolf Ackermann erworben, der in seiner Kollektion von Vierfarbendrucken eine Reihe von Porträts berühmter Musiker edierte. Zehn dieser Porträts liegen mir vor. Es sind das: Beethoven, Mozart, Schubert, Wagner, Liszt, Brahms nach Gemälden von Hermann Torggler, Weber und Verdi von Julius Zuber, Chopin nach B. Franz und Schumann nach H. Best. Unter ihnen ragen die Torgglerschen Köpfe als die bemerkenswertesten hervor. Zwar wirken sie auf den ersten Blick etwas bunt und glatt. Doch verliert sich dieser Eindruck bald, wenn man sie sich unter Glas und Rahmen als Wandbilder vorstellt. Dort erfüllen sie vollauf ihren Zweck. Für die Sammlung in Mappen sind sie wohl auch kaum gedacht. Wenn man an jene süssen und fadenscheinigen Mozartköpfe denkt, die „frisierten" Porträts in Kupferätzung oder Öldruck, die uns heute durch ihre „Idealisierung" anekeln, so sind diese Ackermannschen Vierfarbendrucke wahre Wohltaten für das Auge. Torggler ist Realist und wählt sich die best überlieferten Porträts als Vorlagen, ohne von ihnen abhängig zu sein; seine Köpfe sind gut modelliert, kräftig in der Farbe, frei von jeder Süsslichkeit und zeigen eine eigene Note in der Auffassung des dargestellten Charakters, ja entbehren nicht mancher geistreichen Züge, besonders im Porträt Liszts. In Zubers Bildern (Weber und Verdi) herrscht eine gelblich rote Tönung als Eigenart vor, die ihnen ein starkes Leben verleiht. Sein Weberbild ist eines der besten der ganzen Serie. Die Porträts Chopins (von B. Franz) und Schumanns (von H. Best) stehen dagegen zurück; sie sind flach und leiden an Unähnlichkeit. Im gleichen Verlage sind auch die Porträts von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn und Tschaikowsky in gleicher Technik erschienen; ein jedes Blatt in Bildgrösse von 24 zu 31 cm und zu dem erstaunlich niedrigen Preise von $1^1/_2$ Mark.

Richard Wanderer

4. **Emil Jaques-Dalcroze**: Vorschläge zur Reform des musikalischen Schulunterrichtes. Verlag: Gebr. Hug, Zürich.

Wenngleich der Verfasser seine Vorschläge im besonderen Hinblick auf die Schweiz getan hat, so haben seine Anmerkungen trotzdem ein allgemeines Interesse — allgemein sind ja auch die Übelstände, die Dalcroze bekämpfen will und allgemein ist das Reformbedürfnis auf dem Gebiete des Musikunterrichtes. Dalcroze beantwortet zunächst die Frage, ob die Erteilung eines musikalischen Schulunterrichtes auch heutzutage notwendig

und wünschenswert sei, mit einem entschiedenen „Ja!" und dieses erste Kapitel seiner Arbeit ist reich an wertvollen historischen Rückblicken und an Bemerkungen über die Entwicklung des musikalischen Geschmacks. Das zweite Kapitel befasst sich mit den gegenwärtig obwaltenden Missständen, als deren wichtigste er nennt, dass die Schulbehörden nicht genug Sachkenntnis besitzen, dass ferner der musikalische Lehrkörper nicht ausschliesslich aus Fachleuten bestehe und seine Mitglieder ebenso wie die Behörden nicht schlüssig oder einig seien, dass sodann die begabten Schüler durch die gleichzeitig zu unterrichtenden unbegabten aufgehalten werden, und endlich, dass die angewandten Methoden lückenhaft und die Studienpläne schlecht ausgearbeitet seien — als Resultat aller dieser Übelstände ergibt sich die kolossale Unwissenheit, die absolvierte Schüler oft in den elementarsten musikalischen Dingen bezeigen. Der dritte Abschnitt des Büchleins ist den Reformen gewidmet, die den erwähnten Übelständen in Zukunft entgegenwirken sollen. Man wird mit Dalcroze's Vorschlägen, die durchwegs praktisch und absolut einleuchtend sind, gewiss vollkommen einverstanden sein können und es ist nur zu wünschen, dass sie durchdringen möchten — wenigstens in absehbarer Zeit! — Ein köstlicher Humor erfüllt den kleinen Anhang, der den Schluss der Schrift bildet. Er ist betitelt: „Was lernen unsere Dilettanten an Konservatorien und Musikschulen?" und in ihm wird halb plaudereimässig, grösstenteils in Dialogform, in fein pointierter, witziger Weise der moderne Dilettantismus in der Musik gegeisselt.

Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

5. **Ludovico da Vittoria:** Ausgewählte vierstimmige Werke in moderner Partitur redigiert von Hermann Bäuerle. 1. Band: 15 Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2. Band: Missa „Simile est regnum coelorum." 3. Band: Missa „Ave maris stella." Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Spanier Vittoria steht einigermassen im Schatten seines grösseren Zeitgenossen Giovanni Pierluigi, so dass er leicht in Gefahr geriet, von jenem verdunkelt und der Historie überwiesen zu werden. Hermann Bäuerle hat es nun unternommen, uns dieses Meisters keusche Klarheit vor Augen zu führen, indem er durch seine moderne Partiturlegung (Zweiliniensystem mit Vortragszeichen) allen denen, für die eine Vittoria'sche Originalpartitur ein Buch mit sieben Siegeln ist, die Bekanntschaft ermöglicht. Welch eine Fülle von Schönheit strömt uns aus diesen Werken entgegen, welch eine Reinheit. Naive Frömmigkeit webt und klingt darin, jene Frömmigkeit, die mit grossem ahnungsvollem Auge das Leiden des Herrn und Heilands in den gleichen Tonbildern schaut, wie das holde Wunder von Marias Magdtum. Die ekstatische Starrheit, welche die geheimnisvolle Macht des Palestrinastils ausmacht, jenes Stils, der, über Zeit und Raum erhaben, Ewigkeitswerte hinstellt, beobachten wir auch bei Vittoria in seinen leidenschaftslosen und doch so herzbewegenden Gesängen. Und wie muss das klingen! Für Chorleiter und Studierende ist hier eine unerschöpfliche Fundgrube. Unserer ganzen Musik täte ein Besinnen auf diese Tonpyramiden gut, die in ihren alten Tonarten eine Macht in sich bergen, die den, in dem sie restlos aufgehen, zu einem unüberwindlichen Tonheroen machen würden. Die Bearbeitung legt Zeugnis davon ab, mit welcher liebevollen Hingabe Hermann Bäuerle als Kleriker und Musiker sich in seinen Meister vertieft hat und zeigt von neuem, dass — man denke an Fr. X. Haberl — das klassische Land des Palestrinastils nicht Rom, sondern Bayern ist.

6. **Carl Hirsch:** Der XIII. Psalm für Männerchor. op. 150. Eigentum des Komponisten.

Hirsch ist unleugbar ein Tonsetzer von ungemeinem Klangsinn. Er versteht sich meisterlich auf die Wirkung, steigert auch die Wirkung gern bis zur Verblüffung. Prächtige Details sind in dem Psalm zu finden. Die Frage „wie lang" ist stellenweise sehr fein vertont. Dann finden wir wieder Stellen, die an den guten alten Bernhard Klein erinnern mit ihrer gefühlsseligen Imitation im 1. Bass, die der Würde dieses Textes gar nicht entsprechen. Der fugierte Schluss rettet auch nichts, die Septakkordläufe, die grosse stretta zum Schluss mit *fff* — das alles sind wohl Wirkungen für Sängerfeste, aber nicht Töne für einen der grandiosesten Psalmen. Paul Hielscher

7. **Gustav Schreck**: Nonett. Divertiment für 2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. op. 40. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das in Serenadenart aus vier knappen Sätzen bestehende Werk verrät in seiner feinen klanglichen Abtonung und ungezwungenen formalen Rundung sofort den überlegen schaffenden, genauen Kenner des durchaus nicht fügsamen Materials. Die Themen des Werkes sind knapp, ansprechend und gefällig, das ganze Nonett geht musikalisch einen freundlichen, behaglichen Weg und erreicht selbst die Stimmung ungetrübten Humors, ohne andererseits durch besondere Tiefe oder grössere Eigenart der Erfindung aufzufallen. Jedenfalls ist das Nonett eine erfreuliche, technisch auf höchster Stufe stehende Bereicherung an einschlägiger Literatur.

8. **R. Nováček**: Sinfonietta für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner op. 48. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vier Sätze dieses Werkes, die hinsichtlich des Zusammenspiels an die Vortragenden ganz ausserordentliche Anforderungen stellen, zeigen ein scharf umrissenes, künstlerisches Profil des Komponisten, etwa im Sinne der jüngeren Romantik. Ein marschartiges Allegro, ein lose dahinhaschendes Scherzo, dessen Wirkung man für besonders effektvoll halten darf, ein kurzes, aber nachdenkliches gesangreiches Adagio und ein zwischen düsteren und burschikosen Launen schwankendes Finale sind der bilderreiche Inhalt der Sinfonietta.

9. **Ludwig Bonvin**: Zwei symphonische Sätze für Orchester. op. 71. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein leidenschaftsvoll bewegtes, dabei schwere pathetische Momente aufweisendes, echt symphoisches Allegro und als Widerspiel ein graziöses, weit ausgebautes Scherzo — beide Sätze freilich bei aller Kunst des technischen Aufbaues keine markante musikpoetische Selbständigkeit aufweisend, machen das Opus zu einer immerhin erfreulichen Gabe. Der erste Satz scheint nur, hinsichtlich der klanglichen Grundfarbe, etwas zu dick gesetzt — soweit sich dies aus den toten Zeichen der Partitur entnehmen lässt — ein Bedenken, von dem sich das Scherzo übrigens ganz ausschliesst.

10. **Carl Fuchs**: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: C. Ziemssen (H. Julich), Danzig.

Vielleicht gibt es Dilettanten, die an dieser Art von Liedern, die direkt an dem Beispiel des seligen Fesca oder Reissiger anzuknüpfen scheinen, noch Freude haben können. Die Naivetät des Ausdrucks hat oft etwas Rührendes an sich. In ganz harmlosen Kreisen können die Lieder immer noch einen gewissen Eindruck machen, ausgenommen jene, wo der Komponist sich auf den ihm ganz fremden und ungeläufigen Boden einer tieferen Auffassung zu begeben versucht. Hermann Teibler

11. **Joseph Withol**: Drei Präludien für Klavier. op. 30. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

No. 1 und 3 der vorliegenden Präludien dieses reichbegabten Livländers gehören eigentlich in das Bereich der Virtuosenetüden. Ihr Endzweck ist die Technik der unterbrochenen Doppelgriffe, sowie die der Oktaven. Das mittlere Präludium ist eine Romanze im slavischen Charakter, süsslich und wohlklingend. Adolf Göttmann



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

NEUES WIENER JOURNAL 1905, 6. 8. — Aufsehen erregend ist der Artikel „Der Entdecker Gustav Mahlers". Aus ihm geht hervor, dass ein Herr Gustav Schwarz, ehemaliger Domänenverwalter in Marawan, 1875 es durchsetzte, dass Mahlers Vater seinen Sohn Musiker werden liess. Schwarz hat Mahlers Talent entdeckt und nicht geruht, bis alles gelungen war; ihm verdankt also Mahler im Grunde alles, was er später geworden ist. Das ist durch Briefe Mahlers an Schwarz belegt. In einem vom 28. August 1875 heisst es z. B. wörtlich: „Nur durch Sie kann der Vater ganz gewonnen werden." Schwarz fuhr damals selbst mit Mahler nach Wien. Jetzt ist Schwarz alt und arm, und, wie aus dem Artikel hervorgeht, weiss Mahler nichts mehr von den Dankesversicherungen, von denen die veröffentlichten Briefe erfüllt sind.

GOETHE-JAHRBUCH (Weimar) 1905. — Eine gründliche und umfassende Arbeit von Wolfgang Golther orientiert über das wichtige Thema „Richard Wagner und Goethe". Golther geht von der Tatsache aus, dass Wagner ausser der musikalischen eine ausserordentlich gute allgemeine und insbesondere literarische Bildung besessen hat. Kunstvoll aneinandergereihte Stellen aus Wagners Schriften zeigen sein Urteil über Goethe und dessen Dichtungen. — Aus allen diesen Aussprüchen spricht „das tiefe Wirken und die wahrhafte Verehrung von Goethes künstlerischer Persönlichkeit" ebenso wie aus Wagners Gesprächen und Briefen.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14695/6. — Otto Erich Deutschs Aufsatz „Schwinds ‚Lachner-Rolle'" enthält viel über Franz Lachner und über Wiener Kunstgeschichte vergangener Tage. Festgehalten seien nur die Worte: „Durch die Wiederaufnahme des streng kontrapunktischen Stils und der Fugenarbeit, durch das Zurückgreifen auf die vergessene Form der Orchestersuite knüpfte Lachner rühmlicherweise an Bach und Händel an. Seine wertvolle Individualität steht mit diesen Bestrebungen vereinzelt in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts da."

BRESLAUER ZEITUNG 1905, No. 523. — Ein mit „S." unterzeichneter Artikel „Musik im Freien" tadelt die Ausführung von symphonischen Kompositionen durch ein Bläserorchester, in dem die Klarinetten die Violinen, die Tenorhörner die Violoncelli und die Tuben die Kontrabässe vergeblich zu ersetzen trachten und für das in Kreuztonarten geschriebene Stück nach B-Tonarten transponiert werden müssen. Eine künstlerische Reform der „Gartenmusik" wird gewünscht und erhofft.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart — Wien) 1905, No. 22. — Ein Aufsatz von Karl Thiessen behandelt „Max Reger und seine neuesten Kammermusikwerke" mit geistvollen Analysen Regerscher Kompositionen (besonders des Streichtrios) und schönen allgemeineren Ausblicken. Drei „Unbekannte Briefe Karl Maria von Webers" werden veröffentlicht (Erfolg von „Leyer und Schwert", Premiere des „Freischütz", häusliche Angelegenheiten in Dresden). Über „Schuberts Messen" berichtet E. v. Komorzynski, der besonders die lyrische Stimmung und den romantischen Geist in Schuberts kirchlichen Kompositionen anerkennt. M. Kochs „Tonsatzlehre" findet ihre Fortsetzung. A. Niggli bespricht „Das eidgenössische

Sängerfest in Zürich"; „Dem Andenken Robert Eitners" gilt ein Nachruf von F. Schweikert, über „Gekrönte Musiker" plaudert Hugo Conrat.

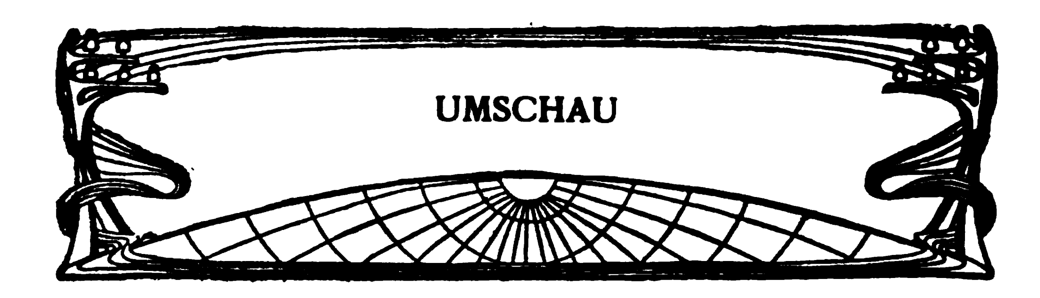
SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 46–48. — Der Schluss von Charles Carlyle's Bericht „Die Saison in Coventgarden" enthält ausführliche Mitteilungen über die Inszenierung Wagnerscher Opern in London. F. Spiro bespricht „Das Leben Peter Tschaikowsky's". Eine Satire von Emile Villermoz benennt sich „Der alte Freund"; sie richtet sich mit scharfem und feinem Spott gegen die Missstände des modernen Kritikerwesens.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (Stuttgart) September 1905. — Unter dem Titel „Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein" gibt Rudolf Louis einen Rückblick auf den 1859 gegründeten Verein und einen Ausblick in dessen Zukunft, die er auf organisatorischer Tätigkeit und nicht auf den „herkömmlichen, in der Form seiner Musikfeste gehaltenen Tonkünstlerversammlungen" beruhen sieht.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Köln) 1905, No. 17. — Karl Hagemann nennt in seinem Artikel „Von französischer Opernkunst" die Franzosen eines der konservativsten Völker, das seine Klassikertheater hat, das Wagnersche Kunstwerke nie als Ganzes geniesst; die Opernaufführungen sind steif, das Publikum ist die Hauptperson. Während die „Grosse Oper" in Paris unter hergebrachten Missständen leidet, hat die Carrésche „Komische Oper" die guten Eigenschaften der französischen Theaterkunst beibehalten und die schlimmen ausgemerzt oder doch zu künstlerischen Erscheinungsformen hin gemildert. Hagemann sagt zum Schluss, was man in der komischen Oper sehe, habe moderne Kultur und er stehe nicht an, einen solchen Theaterabend für eine europäische Sehenswürdigkeit und die Pariser Komische Oper für den Vorort der europäischen Operndarstellung zu erklären. — Ausserdem seien erwähnt die Aufsätze: „Beethovens Opernpläne" von Gerhard Tischer (1823: „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, dass ich doch bloss um Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist — Faust!"). — „Primadonnenkämpfe einst und jetzt" von Adolph Kohut. — „Vom Vielschreiben. Keine Polemik — eine Statistik" von Franz Dubitzky.

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 31 u. 32. — Der Aufsatz „Een nieuwe nederlandsche opera" befasst sich mit wichtigen Punkten des modernen niederländischen Musiklebens. — Dasselbe gilt von dem Artikel „De nationale opera". — Paul Marsops Untersuchung „De maatschappelijke positie van den duitschen orkestmusikus" wird fortgesetzt.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, 1. und 2. Augustheft. — K. Flodins Nekrolog „Albert Edelfelt" leitet das Heft ein, der in Edelfelt einen Mann von universeller künstlerischer Begabung und von ritterlichem Wesen betrauert. — Ein Aufsatz „Vården om folkmusiken" von Otto Andersson stellt ältere und neuere Bestrebungen und Unternehmungen zur Sammlung von volkstümlicher Musik schön zusammen. — Über seine Eindrücke auf dem Musikfest in Strassburg berichtet — „Intryck från musikfester i Tyskland" — Armas Järnefelt. — V. Novacek liefert eine Skizze über „Richard Strauss". — Der Aufsatz „Finska teatern såsom konsertlokal" von Elis Lagus bezieht sich auf Helsingforser Verhältnisse, enthält aber allgemeine Gedanken von grossem Wert über die besten Einrichtungen eines Konzertsaals. — Endlich beginnt unter dem Titel „Wagners stora kärlek" eine grössere Abhandlung von Gerhard Schjelderup.



NEUE OPERN

Ingeborg von Bronsart: „Die Sühne" betitelt sich ein Einakter nach Körners Drama, den die Komponistin vollendet hat.

Louis Ad. Coerne: „Zenobia", eine abendfüllende Oper, wurde von Hofrat Erdmann-Jessnitzer für das Stadttheater in Bremen zur Uraufführung in Deutschland erworben.

Otto Dorn: „Die schöne Müllerin", Spiel-Oper in 1 Aufzug (Text vom Komponisten, nach einem Lustspiel von Melesville), ist vom Hoftheater in Kassel zur Uraufführung erworben und soll noch im Laufe dieser Spielzeit in Szene gehen.

Karl Goldmark: „Wintermärchen", Text nach Shakespeare von A. M. Willner, heisst ein dreiaktiges Werk, das am Stadttheater in Frankfurt a. M. seine Uraufführung erleben soll.

Albert Gorter: „Das süsse Gift", eine einaktige heitere Oper, hat der Komponist soeben vollendet.

Richard Heuberger: „1793" lautet der Titel einer einaktigen tragischen Oper.

Pietro Mascagni: „Alceste", Text nach Euripides von Ugo Fleres, heisst eine Oper, an der der Komponist zur Zeit arbeitet.

Jules Massenet: „Ariane", Textbuch von Catulle Mendès, hat der Tonsetzer kürzlich fertiggestellt.

Oskar Stalla: „Küss' den Pfennig", ein Alt-Wiener Sagenspiel in einem Akt von Karl Godai und August Koppits, wurde vom Kaiser-Jubiläums-Stadttheater in Wien zur Uraufführung angenommen.

Edgar Tinel: „Katharina", eine dreiaktige Oper nach der dramatischen Legende der „Sainte Catharine d'Alexandrie", soll noch in diesem Winter an der Brüsseler Oper zur Erstaufführung kommen.

Herwarth Walden: „Der Nachtwächter" lautet der Titel einer komischen Oper nach dem Lustspiel gleichen Namens von Theodor Körner.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Die nächstjährigen Bühnenfestspiele werden, wie nunmehr endgültig festgesetzt ist, in der Zeit vom 22. Juli bis 20. August stattfinden und zwei Aufführungen des „Ring des Nibelungen" (25.—28. Juli, 14.—17. August), sieben Aufführungen von „Parsifal" (23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11. und 20. August), fünf Aufführungen von „Tristan und Isolde" (22. und 31. Juli, 5., 12. und 19. August) umfassen.

Bern: Im Laufe der Winter-Saison werden am Berner Stadttheater Wagners „Meistersinger" unter der Leitung von Hans Richter, der dem neuen Kunstinstitut lebhaftes Interesse entgegenbringt, zum ersten Male gegeben.

Darmstadt: In Vorbereitung sind die Werke „Bohème" von Puccini, „Feodora" von Giordano und „Die Abreise" von d'Albert; in der Operette Hervé's „Mamzelle Nitouche". Neu einstudiert werden zunächst „Tri-

stan und Isolde", „Der Barbier von Bagdad", sowie „Idomeneo", „Titus" und „Così fan tutte", die alsdann mit den anderen Repertoire-Opern des Meisters vereint im Januar, zu Mozarts 150jährigem Geburtstag, im Zyklus erscheinen sollen.

Hamburg: Im Stadttheater werden vier verschiedene Zyklen an je acht Abenden (Montagen und Sonnabenden) veranstaltet, deren jeder eine Reihe von Meisterwerken der musikalischen Weltliteratur umfasst. Die künstlerische Bedeutung dieses volkstümlichen Unternehmens wird dadurch noch erhöht, dass jeder dieser Zyklen eine Auswahl der hervorragendsten Werke der deutschen, der französischen und der italienischen älteren resp. klassischen und neueren Opernliteratur bringt, denen sich auch noch Schöpfungen slawischer Komponisten anreihen, und dass somit jeder Zyklus einen besonderen musikgeschichtlichen Stil und Charakter zeigt. So ist die deutsche Opernliteratur durch Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Marschner, Richard Wagner, Meyerbeer und Lortzing, die französische durch Auber, Boieldieu, Méhul, Halévy, Gounod, Ambroise Thomas und Bizet, die italienische durch Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi und Puccini vertreten, denen sich Smetana und Anton Rubinstein anschliessen. Einen weiteren Reiz erhalten diese Zyklen durch die Einfügung einer Anzahl selten gehörter, resp. seit Jahren vom hiesigen Repertoire verschwundenen Werke, wie „Norma", „Der Vampyr", „Dalibor", „Die Makkabäer", „Djamileh" usw.

Lemberg: Nach anderthalbjähriger Pause hat das hiesige Stadttheater endlich wieder eine sechsmonatliche Opernsaison angekündigt. Die Direktion ruht in den bewährten Händen des Baritonisten Viktor Grombczewski aus Warschau. Als Dirigenten wurden Viktor Podesti, Antonio Ribera und F. Stomkowski, als Chorrepetitoren und Dirigenten der polnischen Opern M. Swierzyński und H. Opieński verpflichtet. Der Spielplan enthält u. a. Orefice's „Chopin", „Bohème", „Manon", „Aïda", „Faust", „Carmen", „Werther", „Samson und Dalila", „Hoffmanns Erzählungen", „Traviata", „Die verkaufte Braut", „Die Jüdin", „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Die Walküre". Von polnischen Opern sollen Moniuszko's „Halka" und „Das verwunschene Schloss", Paderewski's „Manru" und eine neue Oper von Zeleński „Die alte Mär" (Stara baśń) aufgeführt werden. — Das Opernensemble besteht aus den Damen: Bohuss-Heller, Collignon-Czymańska, Marya Kaftal, Vera Luce, Zoe Lesleda u. a. m.; den Herren: Alexander Bandrowski, August Dianni, H. Drzewiecki, L. Floryański, T. Leliwa (Tenor), W. Grombczewski, J. Okoński (Bariton), Adam Didur und J. Jeromin (Bass).

Moskau: Die kais. russ. Oper im „Grossen Theater" hat für diese Saison die Herren Altoni und Rachmaninoff zu Orchester-Dirigenten. — Die Privat-Opern sind um ein neues Unternehmen bereichert worden, durch die „Russische Oper" von H. A. Petrowa im Winter-Theater „Aquarium" mit dem Orchester-Leiter M. Bukscha. — Die Privat-Oper des Herrn Zimin hat sich im Theater-International mit dem Dirigenten Ippolitow-Iwanoff eingefunden. — Im Theater Solodownikoff wirkt der Verein der freien Opern-Künstler mit dem Kapellmeister Pagani an der Spitze. — Im Theater Zolotarsky und im Stadthaus sind ebenfalls Opernvorstellungen angemeldet.

Stockholm: Im Königl. Theater will man an heimatlichen Werken „Das Fest auf Solhaug", „Ran" und „Der Waldemarschatz", daneben an deutschen

Opern „Hans Heiling" und Götz' „Bezähmte Widerspenstige" aufführen. Von Wagners „Ring des Nibelungen" hat das Theater erst die ersten zwei Teile aufgenommen; „Siegfried" wird seit 1½ Jahren studiert, ohne auf die Bühne zu kommen; die „Götterdämmerung" ist noch gar nicht in Angriff genommen.

Strassburg i. E.: Von Novitäten stehen in Aussicht: Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen", Humperdincks „Heirat wider Willen", Thuille's „Lobetanz", ferner auch der Cornelius'sche „Barbier".

Weimar: Das Hoftheater gedenkt in der nächsten Spielzeit an Novitäten herauszubringen: Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen", das Ballet „Coppelia" von Delibes, Weingartners Trilogie „Orestes" und Vogrichs einaktige Oper „Die Hochlandswitwe".

Wien: Der Mozart-Zyklus, der anlässlich des 150. Geburtstages Mozarts in der Hofoper vorbereitet wird, soll „Die Zauberflöte", „Don Juan", „Die Entführung aus dem Serail", „Cosí fan tutte" und „Die Hochzeit des Figaro" umfassen.

KONZERTE

Barmen: Das Barmer Streichquartett (die Herren Carl Körner, Emil Piper, Adolf Siewert, Hermann Schmidt) veranstaltet auch in diesem Winter wieder vier Matineen, und bringt u. a. zur Aufführung: Quartette von Haydn (Quintenquartett), Beethoven (D-dur op. 18 No. III), Mozart, Schumann A-dur, Grieg g-moll, Streichquintett C-dur von Schubert, Klarinettenquintett von Brahms, Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche von Mozart (beide Werke mit R. Mühlfeld), Streichtrió von Reger.

Frau Saatweber-Schlieper gibt vier Soireen unter Mitwirkung von Henri Marteau, Bram-Eldering, Adolf Siewert (Violine), Henriette Schelle (Klavier), Adele Münz, Richard Senff (Gesang).

Basel: Die Allgemeine Musikgesellschaft bringt unter der Leitung von Hermann Suter folgende Neuheiten: d'Albert (Cellokonzert), Debussy (L'après-midi d'un faune), Franck (Symphonische Variationen für Klavier mit Orchester), Saint-Saëns (Symphonie c-moll), G. Schumann (Variationen über ein lustiges Thema), Liszt (Ce qu'on entend sur la montagne), Klose (Das Leben ein Traum), Mozart (Ouvertüre zur Entführung), Huber (Der Geiger von Gmünd), Courvoisier (Die Muse), Lauber (Vokalquartette), Andreae (Symphonische Phantasie), Liszt (Totentanz für Klavier und Orchester), Strauss (Also sprach Zarathustra), Bach (Brandenburgisches Konzert No. 4), Reger (Sinfonietta). Solisten: Maikki Järnefelt, Guilhermina Suggia, Mary Münchhoff, Louis de la Cruz-Frölich, Lucien Wurmser, Fritz Kreisler, Ernst von Possart, Hermann Suter, Eugen d'Albert, Hans Kötscher, Willy Treichler, das Basler Vokalquartett. — Ausserdem finden sechs Kammermusik-Abende statt. Mitwirkende: das Basler Streichquartett, das Zürcher Streichquartett, das Marteau-Quartett, Hans Huber, Hermann Suter. Neuheiten: Andreae (Quartett B-dur op. 9), Emanuel Moor (Quartett A-dur op. 59), Jaques-Dalcroze (Quartett op. 61).

Berlin: E. N. v. Reznicek wird in dieser Saison mit dem philharmonischen Orchester im Beethoven-Saal drei Konzerte veranstalten, die er Orchester-Kammer-Konzerte nennt. Hierbei sollen ausschliesslich solche Orchester-

werke zur Aufführung kommen, die wegen ihres intimen Charakters und ihrer filigranen Instrumentation bei den grossen Konzerten infolge ungünstiger Akustik der grossen Räume, erdrückt durch die Wucht riesiger Orchestermassen und ihrer programmatischen Nachbarschaft nicht zur angemessenen Wirkung kommen können. Die musikalische Literatur ist reich an solchen Stücken. Es sollen Kompositionen von J. S. Bach, Haydn, Mozart, Dvořák, Weingartner, Brahms, R. Strauss, Reznicek u. a. zur Aufführung gelangen.

Bruno Hinze-Reinhold wird am 25. November das Klavierkonzert Es-dur von Jules Massenet spielen, das bei dieser Gelegenheit zum erstenmal in Deutschland zur Aufführung gelangt.

Das Dessau-Quartett wird einer Einladung der Philharmonischen Gesellschaft in Paris folgen und dort am 21. November konzertieren.

Boston: Die diesjährige Symphoniesaison umfasst 25 Konzerte. Wilhelm Gericke ist Orchesterleiter. Eines der Konzerte wird von Vincent d'Indy dirigiert werden. Solisten sind: Sänger: Emma Eames, Johanna Gadski, Louise Homer, Ben Davies, Ellison van Hoose und David Bispham. Pianisten: Adele aus der Ohe, Olga Samaroff, Alfred Reisenauer, Harold Bauer, Waldemar Lütschg, Rudolph Ganz und Ernst Hutcheson. Geiger: Marie Hall, Henri Marteau, Willy Hess, Tim Adamowsky, Felix Winternitz, Jacques Hoffmann. Cellisten: Elsa Ruegger, Heinrich Warnke. — An Werken, die für Boston neu sind, werden zur Aufführung kommen: Elgar's Ouvertüre „In the South", Amherst Webber's neue E-dur Symphonie, J. K. Paine's Ouvertüre zu den „Vögeln" des Aristophanes, Smetana's Ouvertüre „Libussa", Dvořák's „Waldtaube", César Francks „Psyche", Busoni's „Lustspielouvertüre" und „Zweite Geharnischte Suite" und Gustav Mahlers „Fünfte Symphonie".

Breslau: Der Orchester-Verein und die Singakademie (Dr. Georg Dohrn) verheissen folgende Neuheiten: Mahler (5. Symphonie), Reger (Sinfonietta), Ducas (Zauberlehrling), G. Schumann (Variationen über ein lustiges Thema), Elgar (Traum des Gerontius), Bach (Der zufriedengestellte Äolus).

Solisten für die Abonnement-Konzerte des Orchestervereins und der Singakademie: Luise Geller-Wolter, Maikki Järnefelt, Marie Wittich, Jeannette Grumbacher de Jong, Therese Behr, Fritz Feinhals, Ludwig Hess, Arthur van Eweyk, Leonard Borwick, Ferruccio Busoni, Felix Berber, Fritz Kreisler, Willy Fenten, Johannes Meschaert.

Die Kammermusikabende des Orchestervereins kündigen an Neuheiten an: Glazounow (Streichquartett a-moll), Krehl (Klarinettenquintett), Reger (Streichtrio; Variationen für zwei Klaviere).

Der Orchesterverein veranstaltet ferner unter Leitung von Hermann Behr acht volkstümliche Mittwoch-Konzerte.

Unter Leitung von Rudolf Glasneck finden acht volkstümliche Freitag-Konzerte statt.

Der „Bohnsche Gesangverein" wird im kommenden Winter wieder 4 historische Konzerte veranstalten.

Brüssel: Die Ysaye-Konzerte haben sich zur Aufgabe gestellt, in den diesjährigen 6 Konzerten eine Revue symphonischer Werke belgischer Komponisten zu bringen. Sie werden somit aufführen Symphonieen von C. Franck, G. Huberti, E. Raway, Th. Ysaye, J. Jongen, A. Dupuis, L. F. Delune, sowie Werke von J. Blockx, G. Lekeu, V. Vreuls, D. Duyssens,

L. Mortelmans usw. Ausserdem kommen noch zur Aufführung: Vincent d'Indy (Sange fleurie), A. Magnard (Chant funèbre), E. Chausson (Viviane), Rabaud (Divertissement russe), Rimsky-Korssakow (Caprice espagnol), E. Grieg (Im Herbst), Svendsen (Zorahayda), Sibelius (Skandinavische Legende), Loeffler (Tod des Tintagiles), Mac Dowell (Indianische Suite). Wie in den vergangenen Jahren setzt E. Ysaye einen Preis von 1000 Fr. für das beste symphonische Werk eines Belgiers aus. Es wird in einem der Konzerte produziert. Im Januar findet ein Festival statt zur Feier des 10jährigen Bestehens der Ysaye-Konzerte. — Als Solisten sind engagiert: Marie Brema, Ferruccio Busoni, Arthur de Greef, M. Loevensohn, Raoul Pugno, Jacques Thibaud, Eugène Ysaye.

Ferner finden vier Concerts populaires unter Dupuis statt. Solisten: Pablo Casals, Valerio Oliveira, Mme. Raschowska.

Budapest: In den zehn philharmonischen Abonnements-Konzerten, die in der Saison 1905/6 unter Leitung Stefan Kerners im grossen Redoutensaale stattfinden, gelangen folgende Werke zur Aufführung: I. Werke heimischer Komponisten: a) Novitäten: Dohnányi: Cellokonzert, Attila Horváth: Ouvertüre „Zrinyi Ilona", Emerich Kálmán: „Endre és Johanna", Albert Siklós: „Rákóczi"-Ouvertüre, Ladislaus Toldy jun.: „Kain"; b) ältere Werke: Goldmark: „Sakuntala"-Ouvertüre, Liszt: „Die Ideale", Klavierkonzert Es-dur, 3. Ungarische Rhapsodie, „Mignon", „Drei Zigeuner", Volkmann: Serenade d-moll. — II. Werke fremder Komponisten: a) Novitäten: Beethoven: „Meeresstille und glückliche Fahrt", Bruckner: „Scherzo", Debussy: „Après midi d'un faune", Gluck: Ballet-Suite aus „Paris und Helena", Händel: „Concerto", Haydn: Symphonie h-moll, Rameau: Ballet-Suite aus „Castor und Pollux", Rimsky-Korssakow: „Scheherezade", Sibelius: „Ballade", Smetana: „Libussa", Tschaikowsky: „Manfred"; b) ältere Werke: Bach: „Toccata", Beethoven: „Egmont"-Ouvertüre, Symphonieen No. IV, VI und IX, Violinkonzert, Berlioz: „Fee Mab", Brahms: Violinkonzert, Mendelssohn: „Schottische Symphonie", Mozart: Jupiter-Symphonie, D-dur Symphonie, Arie aus „Figaros Hochzeit", Schubert: C-dur Symphonie, „Dem Unendlichen", Schumann: Klavierkonzert, Svendsen: „Pariser Karneval", Tschaikowsky: Klavierkonzert, Wagner: eine „Faust"-Ouvertüre, „Wotans Abschied" und „Feuerzauber". — Solisten: Ernst v. Dohnanyi, Alexander Sebald, Moriz Rosenthal, Felix v. Kraus, Lili v. Markus, Maikki Järnefelt, Fritz Kreisler, Hermine Bosetti, Hugo Becker, Italia Gräfin Vasquez-Molina, Vilma Válent, Georg Anthes, Michael Takáts.

Dresden-Blasewitz: In dieser Saison werden Kapellmeister Willy Olsen und Dr. Gerhardt von Keussler eine Reihe moderner Symphonie-Konzerte veranstalten, in denen ausser Solo-Vorträgen Werke von Liszt, Borodin, Strauss, Wagner, Brahms, Franck, Bruckner und Glazounow zur Aufführung gelangen werden.

Elberfeld: Der gemischte Chor des königl. Musikdirektors Carl Hirsch unternahm Mitte August eine Konzertreise durch die Schweiz und konzertierte in Zürich (Tonhalle) sowie in den Kursälen von Luzern, Bern (zweimal), Interlaken und Ragaz, ferner in St. Gallen und Pfäfers mit ausgezeichnetem Erfolg.

Frankfurt a. M.: Der Rühlsche Gesangverein wird am 6. November unter

der Leitung seines neuen Dirigenten Siegfried Ochs eine Aufführung der „Schöpfung" veranstalten; am 26. Januar 1906 sollen im 2. Abonnement-Konzert zur Erinnerung an den 150. Geburtstag Mozarts ausgewählte Kompositionen des Meisters und das „Deutsche Requiem" von Brahms aufgeführt werden; das 3. Abonnements-Konzert (am 26. März) bringt eine Wiedergabe Bachscher Kantaten.

Die Programme der „Museumsgesellschaft" (Leitung: Siegmund von Hausegger) verzeichnen für die Freitagskonzerte als mitwirkende Solisten Gesang: die Damen K. Fleischer-Edel, M. Foster, M. Järnefelt, M. Knüpfer-Egli, E. Walker; die Herren L. Hess, P. Knüpfer, A. van Rooy. Pianoforte: die Herren E. d'Albert, A. Siloti. Violine: die Herren H. Heermann, J. Thibaut. Violoncell: die Herren H. Becker, P. Casals. Deklamation: E. v. Possart. Zum Vortrag gelangen Werke von Bach („Brandenburgisches Konzert"), Beethoven (Symphonie No. 2 und 6, Grosse Fuge in B-dur, Ouvertüre zu „Leonore" No. 1), Berlioz („Harold en Italie"), Boehe (Aus „Odysseus' Fahrten"), Borodin („Eine Steppenskizze aus Mittelasien"), Brahms (Symphonie No. 3), Bruckner (Symphonie No. 5), Debussy („L'après-midi d'un faune"), Goetz („Eine Frühlings-Ouvertüre"), Haydn (Symphonie in G-dur), Hausegger (Sieben Lieder der Liebe für Tenor und Orchester), d'Indy (Symphonie in B-dur), Liszt („Legende von der heiligen Elisabeth", „Tasso, Lamento e Trionfo", „Mazeppa"), Mendelssohn (Ouvertüre „Die Hebriden"), Mozart (Symphonie in C-dur, Ouvertüre zur „Hochzeit des Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte"), Ritter („Graf Walter und die Waldfrau"), Schumann (Ouvertüre zu „Manfred"), Strauss („Aus Italien", „Don Quixote"), Tschaikowsky (Symphonie No. 4), Wagner („Eine Faust-Ouvertüre"). — Die Sonntagskonzerte bringen: Bach (Suite in D-dur), Beethoven (Symphonien No. 3, 4 und 8, Sätze aus „Die Geschöpfe des Prometheus", Ouvertüre zu „König Stephan", Menuette für Orchester), Berlioz („Symphonie fantastique"), Bizet („L'Arlésienne", Suite No. 1), Franck („Le Chasseur maudit"), Gluck (Balletsuite), Haendel (Concerto grosso in g-moll), v. Hausegger (Totenmarsch für Männerchor und Orchester), Liszt („Legende von der heiligen Elisabeth", „Eine Faust-Symphonie"), Mendelssohn (Symphonie No. 3), Mozart (Symphonie in g-moll, Haffner-serenade, Divertimento für Blasinstrumente), Reuss („Judith"), Sandberger („Riccio"), Schubert (Symphonie in B-dur), Schubert-Liszt (Märsche in h-moll und C-dur), Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale in E-dur), Spohr (Symphonie in c-moll), Strauss (Serenade für Blasinstrumente op. 7, „Symphonia domestica"), Tschaikowsky (Suite No. 3 in G-dur, op. 55), Weber (Ouvertüre zu „Preziosa", Ouvertüre zu „Euryanthe"), Weismann („Fingerhütchen"), Widor (Ouvertüre zu „Les pêcheurs de Saint-Jean"). — Solisten: Julia Culp, Susanne Dessoir, Anna Kapppel, M. Bruck, Rudolf Gmür, Josef Pembaur, Alexander Siloti, Palma v. Paszthory, Hugo Heermann, Tita Brand.

Die zwölf Kammermusikabende des Museums bringen Werke von Beethoven, Brahms, Bruckner, Cornelius, Glazounow, Grieg, Hausegger, Haydn, Lalo, Mozart, Reger, Schubert, Schumann, Sinding, Smetana, Strauss, Svendsen, Tanefew, Tschaikowsky, Wolf. — Mitwirkende Künstler: das Heermann-Quartett, die Böhmen, das Petersburger Streichquartett, Le double Quintette (Paris), Adrienne von Kraus-Osborne, Lula

Mysz-Gmeiner, Johanne Stockmarr, Ernst Engesser, Johannes Hegar, Felix von Kraus, Ferdinand Küchler, Oscar Noë, Max Reger, Ludwig Rottenberg, Alexander Siloti.

M.-Gladbach: Der städtische Gesangverein Cäcilia bringt in seinen fünf Abonnementskonzerten u. a. zur Aufführung: Händel (Esther), Wolf-Ferrari (La vita nuova), Haydn (Jahreszeiten). Solisten: Luise Hövelmann-Tornauer, Eva Lessmann, Cäcilie Rüsche-Endorf, C. Kayser, Elisabeth Diergardt, Hugo Becker, Emil Pinks, Wilhelm Fenten, E. Knittel, Max Büttner, Max Anton, F. W. Franke, Angèle Vidron, Bram-Eldering, Felix Senius, Orelio.

Görlitz: In den sechs Symphoniekonzerten des Vereins der Musikfreunde wirken als Solisten mit: Katharina Fleischer-Edel, Frieda Kwast-Hodapp, Tilly Koenen, Joh. Snoer, Felix Berber, Julius Klengel, R. Reitz. Es kommen u. a. zur Aufführung: Liszt (Ideale, Orpheus), Tschaikowsky (Nussknackersuite), Bruckner (Dritte Symphonie), Smetana (Aus Böhmens Hain und Flur; Vysehrad; Moldau und Sarka; Tabor und Blanik), Glazounow (Symphonie No. 7).

Goslar: Der Musikalische Verein veranstaltet wie in früheren Jahren 10 Konzerte und hat für sie gewonnen: Julia Culp, A. Jungreen, Fr. Lamond, E. Ruegger, das Steindel-Quartett, L. Kaufmann, R. Ettinger, L. Hess und H. Petri. Die Orchesterwerke werden von der hiesigen Militärkapelle (165. Inf.-Regt.) ausgeführt. An Chorwerken wurden ausgewählt: „Ein deutsches Requiem" von Brahms (Solisten M. Geyer-Dierich und A. van Eweyk), „Franziskus" von Edgar Tinel.

Gotha: Der Musikverein (Leiter: Alfred Lorenz) hat u. a. in Aussicht genommen: Bach (Weihnachtsoratorium), Mahler (Zweite Symphonie), Mozart (Requiem), Strauss (Taillefer). Von Solisten wurden verpflichtet: Johanna Dietz, Susanne Dessoir, Eva Lessmann, Tilly Koenen, Frl. von Bassewitz, Hugo Heydenblut, Josef Natterer, Arthur Perleberg, Fritz Kreisler und das Meininger Trio.

Halberstadt: Der hiesige Oratorienverein (Musikdirektor Hellmann) bereitet für sein erstes Konzert Schumanns „Faustszenen" vor und bringt sie gemeinschaftlich mit dem Elstersch en Chore-Blankenburg a. H. zur Aufführung.

Hanau: Der Oratorienverein (Leiter: Ferdinand Küchler) bringt in seinen drei Abonnementskonzerten zur Aufführung: Mozart (Ave verum corpus; Litania de venerabili altaris sacramento; Requiem), Chöre von Fr. Limbert und E. Sulzbach, Liszt (Heilige Elisabeth). Solisten: Alice Aschaffenburg, Jeanne Blyenburg, Johanna Dietz, Emmy Küchler, Georg Walter, Franz Wassmuth, Peter Hegar, Bruno Hellberger, Georg Keller.

Jena: Die Herren de Groote, Füchsel, Meier-Wöhrden und Fischer haben eine Quartettvereinigung gebildet, die bereits in diesem Winter mit populären Kammermusikabenden an die Öffentlichkeit zu treten gedenkt.

Kiel: Das Programm für das Schleswig-Holsteinsche Musikfest 1906 in Kiel ist wie folgt festgestellt: 1. Tag: eine Kantate von Bach; Bruchstücke aus „Parsifal" von Wagner und „La vita nuova" von E. Wolf-Ferrari. 2. Tag: eine Chorkomposition von F. v. Woyrsch-Altona; ein Konzert für Orchester von Händel; „Liebeslieder" von Brahms und 9. Symphonie und „Te deum" von Bruckner. Die Leitung hat Bernhard Stavenhagen übernommen.

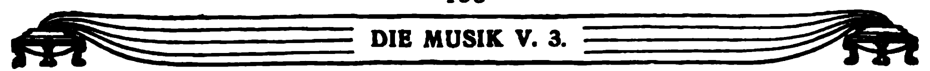
TAGESCHRONIK

Erlass in betreff der Kirchenmusik. Das vom 11. August datierte Dekret der Ritenkongregation handelt über die Ausgabe und Reproduktion der gregorianischen Choralbücher. Es knüpft an das von Pius X. am 25. April v. J. erlassene Motuproprio über den Kirchengesang an und enthält neun Bestimmungen. Im ersten Artikel wird den Herausgebern und Druckern vorgeschrieben, dass sie zur Herstellung der Vatikanischen Ausgabe die Autorisation des Heiligen Stuhles nachsuchen müssen. Der zweite Artikel gibt die Art und Weise an, wie dies zu bewerkstelligen sei. Drittens wird angeordnet, dass keine Ausgabe veröffentlicht, noch bei den Funktionen angewendet werden darf, ohne Erklärung des Diözesanbischofs betr. vollkommener Übereinstimmung mit der typischen Ausgabe. Der vierte Paragraph besagt, dass der Bischof eine derartige Erklärung nicht geben wird, bevor nicht die vorgelegten Bücher durch besondere mit dem gregorianischen Gesang vertraute Sachverständige nachgeprüft sind. Für diejenigen Offizien, heisst es im fünften Artikel, die an gewissen Tagen verschiedene Gesänge zulassen, können auch Melodieen in Anwendung gebracht werden, die nicht in der vatikanischen Ausgabe enthalten sind; es genügt dann, dass diese von der Ritenkongregation approbiert sind und den im Motuproprio vorgeschriebenen Normen folgen. Der nächste Artikel setzt fest, dass für die eigenen Offizien der Kirchen und religiösen Ordensgesellschaften dieselbe Regel gilt. Die siebente Bestimmung betrifft die Übertragung des gregorianischen Gesanges auf das moderne Notensystem. Im achten Artikel wird vorgeschrieben, dass bei etwaigen Neuerungen die Approbation der Ritenkongregation, der drei Exemplare einzusenden sind, eingeholt werden müsse. Der Schlussparagraph behandelt das vom Heiligen Stuhl für sich in Anspruch genommene Eigentumsrecht bei genehmigten Textveränderungen.

Berliner Musik-Fachausstellung des Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine vom 5.—20. Mai 1906, in den Räumen der Philharmonie. Der Geschäftsausschuss für die Ausstellung hat sich konstituiert und seine Arbeiten begonnen. Der Ausschuss setzt sich aus folgenden Herren zusammen: Kapellmeister Ad. Göttmann, Vorsitzender des Zentralverbandes, Komponist Rich. J. Eichberg, Schriftführer des Zentralverbandes, Professor Hermann Schröder, Schatzmeister des Zentralverbandes, Redakteur Leopold Hausmann, Generalsekretär des Zentralverbandes, Rechtsanwalt Leo Kempner, Syndikus des Zentralverbandes, Kapellmeister Franz Reckentin-Berlin, Komponist Ernst Heuser-Köln, Gesanglehrer W. Bädorff-Köln, Direktor Th. Raillard-Leipzig, Konzertsänger Julius Schweitzer-München. Alle Anfragen und Offerten sind an das ständige Bureau der Musik-Fachausstellung Berlin .W, Bülowstr. 82 zu richten.

Als ein Zeichen der Zeit ist der Umstand anzusehen, dass die Österreichische Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien das im Jahre 1903 mit der Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) in Berlin getroffene Übereinkommen gekündigt hat. Der Grund hierfür liegt, wie der Vorsitzende der österreichischen Gesellschaft, kaiserlicher Rat Josef Weinberger, ausführt, in Vorkommnissen, die geeignet gewesen sind, die Interessen vieler Mitglieder der österreichischen Gesellschaft zu schädigen.

Der Österreichisch-ungarische Musikerverband hat sowohl mit dem Allgemeinen deutschen Musikerverband in Berlin als auch mit der



Holländischen Musikerverbindung ein Übereinkommen geschlossen, nach dem die Mitglieder der genannten Vereinigungen zur Solidarität in allen Standesangelegenheiten verpflichtet wurden.

Eine Konferenz der Musikinstrumentenarbeiter Deutschlands ist von Dresden aus angeregt worden. Die Berliner Musikinstrumentenarbeiter nahmen zu der Anregung Stellung. Es wurde erklärt, dass die Konferenz dringend notwendig sei. Die Berliner Branchenleitung wurde beauftragt, alle zur Konferenz nötigen Schritte mit vorzubereiten und zu fördern. Die Versammlung war der Ansicht, dass für die Interessen aller deutschen Musikinstrumentenarbeiter, die überwiegend im Deutschen Holzarbeiterverband organisiert sind, durch die Konferenz eine Kommission eingesetzt werden müsse. Als Aufgaben dieser Kommission wurden bezeichnet: „1. Herstellung und Aufrechterhaltung einer regen Verbindung zwischen den im Verband organisierten Musikinstrumentenarbeitern der verschiedenen Orte. 2. Sammlung von statistischem Material, um eine Übersicht über die Lage der Musikinstrumentenarbeiter zu haben und um dann ferner zu prüfen, ob eventuell Einheitstarife für bestimmte Arbeiten und Spezialbranchen einführbar sind. 3. Mit dem Hauptvorstand die gemeinsame Leitung einer planmässigen Agitation unter den Musikinstrumentenarbeitern. 4. Auskunftserteilung in beruflichen Fragen." Für die Tagesordnung der Konferenz wurden folgende Punkte als Beratungsgegenstände empfohlen: „1. Einsetzung einer ständigen Kommission. 2. Ist die Abschaffung der Akkordarbeit bei der Arbeitsteilung in der Klavierbranche vorteilhaft für die Arbeiter und ist sie durchführbar? 3. Ist die Einführung einheitlicher Akkordpreise möglich? 4. Die Notwendigkeit der Arbeitszeitverkürzung. 5. Wie ist die Ausbreitung der Organisation unter den Musikinstrumentenarbeitern besser zu fördern?" Über den Ort der Zusammenkunft wurden, da Berlin seiner geographischen Lage nach für die Musikindustrie nicht in Frage kommt, keine Vorschläge gemacht. — Die Abhaltung der Konferenz wurde auch von Versammlungen der Musikinstrumentenarbeiter in Elberfeld, Barmen, Stuttgart und anderen Orten befürwortet.

Die 15. Delegiertenversammlung des „Allgemeinen Deutschen Chorsängerverbandes" tagte Ende Juli in Berlin. Die Versammlung unterzog die im Theatergeschäftsbetrieb bestehenden Bestimmungen einer scharfen Kritik. Nach diesen Bestimmungen muss ein Chormitglied Tag und Nacht, Sonn- und Feiertags zu Proben und Vorstellungen dem Unternehmer zur Verfügung stehen. Es soll auf Regelung und Abgrenzung der Dienstzeit hingewirkt werden. — Da es viele Bühnen gibt, an denen keine örtlichen Pensions- und Krankenkassen bestehen, so soll bei der Reichsregierung wiederholt auf Unterstellung der Chormitglieder solcher Bühnen unter das Invaliditäts-, Alters- und Krankenversicherungsgesetz hingewirkt werden. — Um die Not der nur im Winter beschäftigten Chormitglieder im Sommer zu lindern, sollen die Stadtverwaltungen dieser Bühnen um Gewährung von Sustentationsgagen für den engagementslosen Sommer angegangen werden. — Den Hinterbliebenen der mit Tod abgehenden Verbandsmitglieder soll aus der Verbandskasse eine Sterbeunterstützung gewährt werden. — Strafhärten für dienstliche Verfehlungen durch Abzug von halben und ganzen Monatsgagen sollen aus der Verbandskasse ersetzt werden. — Jedem Verbandsmitglied wird in Streitfällen mit seiner Direktion der unentgeltliche Rechtsschutz des Verbandes gewährt. — Ferner protestierte die Versammlung gegen die sogenannten unentgeltlichen Vorprobentage und gegen das einseitige Kündigungsrecht im ersten Vertragsmonat. Als Redakteur wurde Herr Theodor Starke in

Mannheim auf eine Reihe von Jahren wiedergewählt. Dem Verband gehören jetzt 2000 Chormitglieder von In- und Auslandsbühnen deutscher Zunge an.

Ein Kongress der Militärmusik-Interessenten wird im November in Berlin abgehalten werden. Der vorbereitende Ausschuss versendet einen Aufruf, der vor einer einseitigen Beurteilung der Musikerfrage zugunsten der Privatmusiker warnt. Das Publikum habe an der Verdrängung der Militärkapellen kein Interesse, die Ursachen des Musikerelends seien anderswo zu suchen. Den Militärmusikern sei Schweigen auferlegt, daher müssten sich andere ihrer annehmen und sie gegen ungerechte Angriffe verteidigen. Die Schutzkommission der Gastwirtsvereinigungen hat beschlossen, an dem Kongress teilzunehmen. Auch der Allgemeine Deutsche Musikerverband will sich an diesem Kongress beteiligen, so dass eine Aussprache ermöglicht werden wird.

Seit 1. September 1905 erscheint unter dem Titel „Musikalische Rundschau“ eine Münchner Musikzeitung, als deren verantwortlicher Redakteur Rudolf Kastner zeichnet.

„Der Organist“, das Verbandsorgan des „Allgemeinen Organisten-Vereins“, hat nach neunjährigem Bestehen sein Erscheinen eingestellt.

Unter dem Titel „Przeglad Muzyczny, Teatralny i Artystyczny“ (Musik-, Theater- und Kunstrevue) erscheint in Lemberg seit kurzem eine neue Zeitschrift unter Redaktion von L. Filar und D. Baranowski.

Der bisherige Intendant der Kgl. Bühnen in München, Ernst von Possart, wurde mit dem Titel eines General-Intendanten und dem Rang eines königlichen Geheimrates pensioniert. Sein Nachfolger Oberst Freiherr v. Speidel erhält den Titel Intendant der Hoftheater und den Rang der zweiten Hofcharge. Speidel wurde in München am 26. Januar 1858 geboren, ist seit 1878 Offizier und seit 1894 königlicher Kämmerer. Er war 1900 auf zwei Jahre zum preussischen Grossen Generalstab kommandiert, zugleich als Mitglied des bayrischen Senats beim Reichsmilitärgericht tätig. Er begleitete später die Tochter des Regenten, Prinzessin Therese, auf ihrer Auslandsreise. Seit Juni dieses Jahres ist er Oberst und Chef des Stabes des zweiten bayrischen Armeekorps in Würzburg.

Prof. Friedrich Spiro in Rom wurde zum Organisten bei der kaiserl. deutschen Botschaft in Rom ernannt.

Die Hofopernsänger Dr. Wilhelm Gerhartz und Albert Leonhardt in Dessau sind vom Herzog zu Kammersängern ernannt worden.

Die Musiklehrer Fritz Bassermann und Ernst Engesser in Frankfurt a. M. erhielten den Professortitel.

Unserem Mitarbeiter, Dr. Wilhelm Altmann, Oberbibliothekar an der Königl. Bibliothek in Berlin, ist der Professor-Titel verliehen worden.

Der Grossherzog von Baden hat den Intendanten des Karlsruher Hoftheaters Hofrat Dr. Bassermann zum Geh. Hofrat ernannt.

Thila Plaichinger und Ernst Kraus von der Berliner Hofoper erhielten vom Prinzregenten von Bayern die grosse goldene Ludwigs-Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Paul Wille, z. Z. erster Konzertmeister am Theater des Westens in Berlin, wurde zum Hofkonzertmeister der grossherzogl. Mecklenburg-Strelitzsches Hofkapelle ernannt.

Die Königin der Niederlande ernannte den Violoncellisten J. Hollman zum Offizier des Ordens Nassau-Oranien.

Felix Mottl erhielt vom Prinzregenten von Bayern das Ritterkreuz III. Kl. des Verdienstordens vom Heiligen Michael.

Zum Nachfolger des verstorbenen Musikdirektors Prof. Heubner wählte der Vorstand des Musikinstituts in Koblenz den Konzertleiter der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft, Generalmusikdirektor Wilhelm Kes.

Zum Direktor der Karlsbader Kurkapelle wurde Kapellmeister August Püringer aus Graz gewählt.

Kapellmeister Eibenschütz aus Abo in Finnland wurde an Stelle des verstorbenen Musikdirektors Stiehler als städtischer Musikdirektor in Görlitz angestellt.

Hofkapellmeister Paul Prill in Schwerin ist die nachgesuchte Entlassung aus dem Verbande des Hoftheaters zum 1. August 1906 genehmigt worden.

Konzertmeister Werner vom städtischen Orchester in Chemnitz wurde vom Stadtrat von Freiberg zum städtischen Musikdirektor gewählt.

Heinrich Laber-München wurde zum ersten Konzertmeister des Stadt- und Theaterorchesters in Bern ernannt.

Kapellmeister Bertrand Sänger, der zuletzt an der Sommerbühne in „Venedig in Wien" wirkte, ist von Direktor Prasch für das Theater des Westens in Berlin als erster Opernkapellmeister verpflichtet worden.

Hofkapellmeister Josef Hellmesberger ist als Königl. Kapellmeister am Königl. Opernhaus in Berlin angestellt worden.

Der Herzog von Sagan ernannte den Stadtkapellmeister Diekmann-Sagan zum Herzoglichen Hofkapellmeister.

Gustav Müller-Wismar übernahm am 1. Oktober als Kapellmeister die Leitung des Philharmonischen Orchesters in Nürnberg.

An Stelle Paul Prills wurde Hofkapellmeister Willibald Kähler-Mannheim zum ersten Dirigenten der Schweriner Hofoper ernannt.

Prof. Arno Kleffel ist als Lehrer der Komposition und der Opernschule für das Sternsche Konservatorium in Berlin verpflichtet worden.

Ludwig Neubeck, bisher Solorepetitor in Schwerin, ist für den Winter als I. Kapellmeister am Stadttheater zu Luzern engagiert.

Arthur Claassen, Dirigent des Newyorker „Liederkranz", erhielt ein Porträt des Präsidenten Roosevelt mit eigenhändiger Widmung.

Der Cellist Heinrich Appun-Frankfurt a. M. hat am 16. Oktober in Hanau eine Musikakademie eröffnet. Als Lehrkräfte sind u. a. gewonnen die Herren Musikdirektor Edmund Parlow, A. Allekotte, Hock, Dippel und H. Schmidt, sowie Frau E. Küchler-Frankfurt.

Am 1. Oktober feierten zwei Lehrer des Königl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart, Kammermusiker Karl Schneider und Kammervirtuos Anton Schoch, das Jubiläum ihrer 25jährigen Tätigkeit am genannten Kunstinstitut.

Das berühmte Musikhistorische Museum von Paul de Wit in Leipzig ist von Herrn Wilhelm Heyer in Köln käuflich erworben worden. In dem Museum sind fast alle deutschen Tasten- und Saiteninstrumentenbauer des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten. Herr Heyer lässt zur Unterbringung der einzigartigen Sammlung ein Museum an der Worringerstrasse erbauen und beabsichtigt, es testamentarisch der Stadt Köln für das Konservatorium zu vermachen.

TOTENSCHAU

55 Jahre alt starb in Wiesbaden der Kapellmeister des 134. Inf.-Regiments, Königl. Musikdirektor Alfred Jahrow-Plauen i. V.

In Wien starb die ehemalige dramatische Sängerin Katharina Freitag im 65. Lebensjahre.

Der frühere Leipziger Musikkritiker Friedrich R. Pfau hat sich in Dresden erschossen.

In Bremen starb Musikdirektor Diedrich Engel, langjähriger Leiter der „Neuen Liedertafel".

45 Jahre alt verschied am 15. September in Budapest Sophie György, ehemals dramatische Sängerin am Königl. ungarischen Opernhause.

In der Nähe von Nizza starb am 22. September die Sängerin Galli-Marié im Alter von 65 Jahren. Sie war die Schöpferin der Mignon und die Wiedererweckerin von Carmen. Bizet's Meisterwerk erlangte erst die volle Anerkennung, als die Galli-Marié bei Wiederaufnahme der Vorstellungen zur Interpretation dieser Rolle berufen worden war.

Musikdirektor Prof. Hermann Thureau ist am 23. September in Eisenach, 69 Jahre alt, einem Schlaganfall erlegen.

Im Alter von 58 Jahren starb am 23. September in Basel Musikdirektor Edgar Munzinger. Lehrer an der dortigen Allgemeinen Musikschule, hat sich Munzinger auch als Komponist von symphonischen Dichtungen, Chorwerken und Liedern hervorgetan.

Prof. Isidor Seiss, der am 25. September verblichene glänzende Künstler und langjährige verdienstreiche Lehrer am Kölner Konservatorium, hat in so bemerkenswerter wie erfreulicher Verfügung über sein bedeutendes Vermögen seine sämtlichen derzeit am Konservatorium wirkenden Lehrerkollegen mit einem an diese gleichmässig zu verteilenden Legat von 200000 Mk. und die bei seinem Tode ihm zugeteilt gewesenen Schüler mit insgesamt 20000 Mk. bedacht. Weiter stiftete er (in Ergänzung früherer Zuwendungen) 10000 Mk. für die Lehrer-Pensionskasse. Bei Seiss' Beerdigung hielt Fritz Steinbach eine ergreifende Gedächtnisrede.

Der Organist, Musiklehrer und Dirigent des Männergesangvereins in Magdeburg, Ernst Groschoff, ist am 25. September, 66 Jahre, aus dem Leben geschieden.

In München starb am 26. September der frühere Seminarmusiklehrer Josef Reger, der Vater Max Regers.

Am 28. September starb in Arlon (Belgien) der Kapellmeister Ysaye, der Vater des Geigers Eugène Ysaye, im Alter von über 80 Jahren.

In der Heilanstalt Obersteiner in Döbling bei Wien starb am 29. September der ehemalige Hofopernsänger Franz von Reichenberg im Alter von 50 Jahren. Reichenberg gehörte der Wiener Hofoper als Rokitansky's Nachfolger an. Er war Bayreuths erster Fafner.

Im Alter von 72 Jahren verstarb Maurice Leenders, der ehemalige Direktor der Akademie der Tonkunst in Tournai. Leenders, ein Schüler von Hubert Léonard, hat seinerzeit als Violinvirtuose grosse Erfolge zu verzeichnen gehabt und ist auch als Komponist hervorgetreten.

61 Jahre alt schied am 3. Oktober in Wien Domdirektor Jaroslav Jungmann-Budweis aus dem Leben. Er war der Komponist der beliebten Böhmerwaldlieder, die auch bei den Höritzer Passionsspielen zur Aufführung kamen.

Am 5. Oktober starb Ch. H. Richter, Gründer und Direktor der Musikakademie in Genf, im Alter von 53 Jahren.

In Tours verstarb, 78 Jahre alt, der Professor des Violinspiels Adolphe Grodvolle, 1856—72 Lehrer am Konservatorium in Strassburg i. E.



OPER

BERLIN: Neueinstudierung des Wagnerschen Ringes im Königl. Opernhaus. — Es muss wohl 1913 werden, die Sonderrechte einzelner Bühnen müssen erlöschen, ehe ein gesunder Wettbewerb die grossen Opernanstalten zwingt, die Musikdramen Wagners wirklich als solche zu behandeln. Einstweilen werden diese Werke trotz allen Geredes meist nicht besser, oft aber bedeutend schlechter einstudiert als die erste beste alte Oper. Das Orchester wird gut eingeübt, für die Hauptrollen werden zuverlässige Kräfte gesucht, das übrige Ensemble geht so mit, und für alles andere sorgen der Maschinenmeister und der Theaterrafael. Wie gut könnten wir in Berlin auch „alles andere" haben! Und wie leicht nimmt die Theaterintendanz hier ihre Aufgabe! Dr. Muck hatte die musikalische Leitung. Seine straffe Art, die vor allem eine klare Disposition schafft und kein geniales Ungefähr duldet, bewährte sich vorzüglich. Am Orchesterspiel war nichts auszusetzen; ebensowenig an einzelnen Bühnenleistungen. Wir haben hier in Herrn Lieban den besten Mime, den Deutschland überhaupt kennt, haben in Herrn Kraus einen Siegfried, bei dem man den Tenor vergisst (zuviel, behaupten die nur Musikalischen) und nur den herrlichen Recken noch sieht, haben in Frau Plaichinger eine Brünnhilde, die vielleicht nicht das Ideal einer Walküre ist, sicher aber als das Weib Siegfrieds geradezu Vollendetes bot. Das sind Kräfte, mit denen sich schon etwas anfangen lässt. Und andere, jüngere Leute stehen zur Verfügung, die nicht unwürdig neben den Genannten bestehen könnten. Warum kamen sie nicht in Tätigkeit? Warum ging die Opernleitung allem Anschein nach der Anciennitätsliste gemäss vor? Ein Narr wartet auf Antwort. Und Antwort wird uns ebensowenig, grübeln wir über das Mysterium, wie sich die Opernleitung mit den meist Jahrzehnte alten Dekorationen und sonstigen Einrichtungen begnügen konnte. Es ist für einen nicht Formenblinden schwer, über diese Dekorationen anders als satirisch zu sprechen. Da hat nun Wagner so schön von einer „allgemeinsamen" Kunst gesprochen, und das Schlagwort vom Allkunstwerk ist der Diktion der Gasse geläufig geworden. Und nur den leitenden Persönlichkeiten der Berliner Oper blieb es unbekannt? Willy Pastor

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater brachte aus Mangel an zugkräftigen Werken und um den neuen Mitgliedern Frl. Knoch (Alt) und Ziesen (zweite Soubrette), sowie Herrn Walter (Bassbuffo) Gelegenheit zu geben, sich dem Publikum in günstigem Lichte vorzustellen, die neu einstudierten Opern: „Waffenschmied," „Die beiden Schützen," „Der schwarze Domino," „Othello" und „Der wilde Jäger" von A. Schulz. Als Gast erschien Mme. Charles Cahier, die hier zum erstenmal eine deutsche Bühne und zwar mit solch durchschlagendem Erfolge betrat, dass Vertreter der Hofopern von Berlin, Karlsruhe, Weimar, der Stadttheater von Budapest, Strassburg usw. sofort Gastspielverträge mit ihr abschlossen. Sie sang „Carmen" französisch und „Amneris" deutsch mit ausgiebigem, vollem, dunklem, herrlichem Mezzosopran. Das Spiel entsprach den beiden grundverschiedenen Charakteren, die z. T. eigene Auffassung wurde durch die jugendliche, hübsche Erscheinung und wahrhaft kostbare Kostüme wesentlich unterstützt. Ernst Stier

BRÜSSEL: Die Musik hat während dieses Sommers in Brüssel nicht geruht: galt es doch, das Jubiläum der 75jährigen Unabhängigkeitserklärung Belgiens zu feiern —

und im „Feiern“ sind die Belgier unermüdlich. Da fiel natürlich der Musik eine Hauptrolle zu. (Man rechnet allein 82 Kantaten, die gelegentlich der Feste im Lande aufgeführt worden sind. Die glänzendste Aufführung war die in Brüssel, deren Kosten sich auf 200000 Fcs. beliefen.) So hatte auch die Direktion des Königl. Monnaie-Theaters die Sommerferien um einen Monat verkürzt und veranstaltete Aufführungen belgischer Opern, bei denen namentlich Jan Blocqx mit seiner „Herbergsprinzessin“ und „Braut der See“ zu Wort kam. Doch die interessanteste Kundgebung von dem Werte der belgischen Opernmusik war die Uraufführung in französischer Sprache (Uraufführung in flämischer Sprache hatte 1904 in Antwerpen stattgehabt) der „Princesse Rayon de soleil“ (Prinzessin Sonnenschein), Märchenoper in vier Akten von Paul Gilson. Das Textbuch ist von Pol de Mont, einem in Antwerpen wohnenden Dichter und Gelehrten, bekannt durch sein Eintreten für germanische Kultur. Der Dichtung liegt die Legende von Dornröschen zugrunde: König Haïobaud hat seinen Bruder Hegen getötet, dessen Weib Walpra mit ihrem neugeborenen Sohn Tjalda vertrieben und sich des Reiches bemächtigt. Walpra verbirgt sich als Zauberin und brütet Rache. Ihr Sohn, den sie in einen weissen Hirsch verwandelt hat, wird von dem Pfeil des jagenden Königs tödlich getroffen, nach dessen Schloss gebracht, wo er das Mitleid der Prinzessin Sonnenschein erregt. Walpra erscheint hass- und racheerfüllt und fordert ihren Sohn zurück, indem sie dem bestürzten König das Geheimnis der Geburt Tjalda's mitteilt. Sie schleudert einen schrecklichen Fluch über das Schloss und dessen Bewohner, der alle in Schlaf versenkt, bis ein reiner Jüngling naht, der ein nur ihr bekanntes Zauberwort finden muss, um den Bann zu lösen. Walpra heilt ihren Sohn und verleiht ihm wieder Menschengestalt. Als er zum Jüngling herangereift ist, enthüllt sie ihm seine königliche Abstammung und dringt in ihn, dass er sich mutig zum König aufschwinge. Doch Tjalda ist ein Träumer. Vor seinem Geist schwebt eine Gestalt, die er schon gesehen zu haben vermeint und die ihn unwiderstehlich anzieht. Als er eines Tages drei Skalden begegnet, die ihm die Legende der schlafenden Prinzessin im verwunschenen Schlosse vorsingen, glaubt er sein Ideal zu erkennen und folgt ihnen, um es zu suchen. Sie irren umher und eines Tages, während seine Gefährten vor Übermüdung einschlafen, findet Tjalda, von seinem Liebessehnen verzehrt, das Zauberwort. Er ruft es laut, der verzauberte Wald öffnet sich und entschleiert ihm das Schloss, in dem er endlich die Ersehnte findet und sie erweckt. Während des allgemeinen Freudentaumels erscheint Walpra und im Anblick des liebenden Paares findet sie die bisher vergeblich gesuchte Lösung der Runen, wonach Hass und Bosheit der Liebe weichen müssen. Sie ersticht den König und gleich darauf sich selbst. — Die Handlung ist, wie man sieht, die denkbar einfachste. Naturgemäss ergeben sich daraus lange Monologe und Dialoge, die den Zuschauer nicht sehr anregen, um so weniger, als er die poetischen Schönheiten der Sprache beim Singen nicht versteht. Aber dieser Nachteil für den Dichter wird zum Vorteil für den Tonsetzer, wenn er etwas zu sagen weiss. Und da müssen wir die enthusiastischsten Lobeserhebungen über Gilson aussprechen. Er zeigt sich uns in einer Person als Poet, Maler und Musiker: als Poet im Treffen der richtigen Stimmungen, seien es die zarten Regungen des Mitleids oder der Liebe bis zum Ausbruch heftiger Leidenschaft, sei es Träumerei oder Hass und Rache (Walpra — eine zweite Ortrud). Als Maler durch eine erstaunliche Instrumentierungskunst, mit der er die wundervollsten Klangfarben hervorzaubert. Er überflügelt darin bei weitem alle seine belgischen Kollegen und verdient in die erste Reihe der grossen Instrumentationsvirtuosen (Berlioz, R. Strauss) gestellt zu werden. Als Musiker endlich durch den Reichtum an Melodieen und sein kontrapunktisches Geschick, mit dem er ein polyphones Kunstwerk schafft, das sich wie ein kunstvoll gearbeitetes feinstes Spitzengewebe ausnimmt. Dabei klingt alles schön und nie lärmend, was den Singstimmen sehr zustatten kommt. Das einzige was man Gilson vorhalten



könnte, wäre die Anlage der breiten Szenen mit der Verarbeitung der Motive zur „unendlichen Melodie" nach Wagnerschem Vorbild. Aber er besitzt genug Genie, um nicht als einfacher Nachahmer zu erscheinen. Wir wünschen, dass deutsche Kapellmeister den vortrefflichen Aufführungen des vornehmen Werkes am Monnaie-Theater beiwohnen möchten. Es wäre den grossen deutschen Bühnen, die ja interessante neue Werke oft vergebens suchen, dringend zur Aufführung zu empfehlen. — Gilson, geborner Brüsseler, der seinerzeit mit dem Römerpreis ausgezeichnet wurde, ist jetzt 40 Jahre alt. Man darf von ihm das Grösste erwarten! Felix Welcker

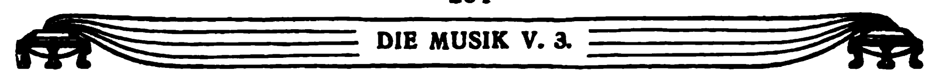
BUDAPEST: Das bisherige Wirken der königlichen Oper steht immer noch im Zeichen von Hoffnung und Erinnerung. Zu hoffen und zu wünschen steht, dass Direktor Mader sein zu Beginn der Saison entworfenes Programm quantitativ ohne Zwangsausgleich und qualitativ ohne künstlerischen Rabatt durchführe. Das Mass der Arbeit, das man sich gesetzt, ist bescheiden genug. Von Werken fremder Autoren sollen Wolf-Ferrari's erfolgreiche Oper „Die neugierigen Frauen" und leider Massenet's zuckersüsse, kunstheuchlerische „Manon" zur Aufführung gelangen; von Arbeiten heimischer Komponisten werden Peter Stojanovits' Lustspieleinakter „Der Tiger", Emil Ábrányi's Vertonung von „Monna Vanna" und Eugen Hubay's lyrische Oper „Lavottas Liebe" zur Darstellung gebracht werden. Nach zweimonatlichem Studium ist man endlich so weit, dass anfangs November zumindest der kleine ungarische Einakter wird herausgebracht werden können. — Zu den grauen Nebeln, der unsere Hoffnungen deckt, tritt noch der düstere Schleier, den Erinnerung um die Bühne webt. Die Saison setzte mit einer schrillen Dissonanz des Todes ein. Die stärkste Säule, die leuchtendste Zierde des Ensembles ward uns jäh entrissen: David Ney, der grösste Künstler der ungarischen Oper, starb eines plötzlichen Todes. Achtzig Partieen, fast das gesamte Reich des Bassschlüssels, blieben verwaist; es ist eine auf Jahre hinaus unersetzliche Lücke, die David Ney hinterlässt. Nun heisst es, Umschau zu halten nach einem halbwegs gleichwertigen Landgrafen, König Heinrich, Wotan, Sachs, Brogni, Marcel, Falstaff, Sarastro, Kaspar — denn Ney beherrschte souverän alle Stilgattungen der klassischen, romantischen und modernen Oper. Als erster Anwärter auf das erdrückende Erbe erschien Jean Maas von Brüssel. Er gab den Marcel, Brogni und König Heinrich und ersang sich als intelligenter Künstler freundschaftliche Hochachtung. Mehr nicht. Der Direktion erwächst schon durch den Riesenverlust eine Fülle kaum zu bewältigender Schwierigkeit. Möglich, dass diese Kalamitäten, die sich in Unsicherheit und Ungleichwertigkeit des Repertoires äussern, Herrn Mader, der ohnedies kein Mann der Energie ist, noch mehr in seiner Disposition bestärken, das Direktorat niederzulegen. Als Folge dieses Missbehagens zeigt sich in der Oper eine bedauerliche künstlerische Zerfahrenheit, die durch gewisse eigennützige Unterströmungen noch gesteigert wird. Hoffentlich wendet sich doch alles wieder zum Besseren. Dr. Béla Diósy

CHARLOTTENBURG: Das Theater des Westens brachte unlängst die Zauberflöte in einer Neueinstudierung und Neuinszenierung heraus, mit der man sich im Grossen und Ganzen einverstanden erklären konnte. Mozarts einzige Kunst bringt ja das Wunder zu Wege, etwelche Mängel der gesanglichen Darstellung nicht bloss schonungslos aufzudecken, sondern sie gleichzeitig mit liebevollem Erbarmen wieder zu verhüllen, so dass z. B. die völlig unzureichenden Leistungen der Königin der Nacht (Mary Ruzek-Braunschweig) und ihrer Tochter (Jenny Fischer) der günstigen Gesamtwirkung keinen wesentlichen Eintrag zu tun vermochten. Umzubringen ist diese Musik eben nicht. Neben den Vertretern des Sarastro, Papageno und Tamino (den Herren Stammer, Ziegler und Hansen) ist in erster Linie Kapellmeister Bertrand Sänger zu nennen, dessen routinierte Hand ausser im Orchester besonders auch bei den Chören in erfreulicher Weise zu spüren war. Willy Renz

DRESDEN: Die Königliche Hofoper brachte als erste Neuheit der Saison Wolf-Ferrari's Oper „Die neugierigen Frauen" heraus, doch fand das Werk hier nicht denselben Erfolg wie seiner Zeit in Berlin. Es scheint, dass wir hier doch Richard Wagners Grundsätze uns zu sehr zu eigen gemacht haben, um an einem Werke Gefallen finden zu können, dessen Text so arm an Handlung, so ohne allen dichterischen Wert ist. Man mag die Musik Wolf-Ferrari's noch so geistreich, ja zum Teil anmutig und prickelnd finden, den breiten Fluss, die reine melodische Linie vermisst man in ihr doch. So kam trotz einer aufs sorgsamste vorbereiteten Aufführung unter v. Schuchs Leitung nur ein mässiger Erfolg zustande und schon von der dritten Aufführung an erlahmte das Interesse des Publikums so merklich, dass den „neugierigen Frauen" hier kaum ein langes Leben beschieden sein dürfte. Glänzend verlief eine Gesamtaufführung des Wagnerschen „Ring des Nibelungen", wobei besonders „Das Rheingold" durch eine neue Inszenierung der „Tiefe des Rheins" Aufmerksamkeit erregte und manche Verbesserung brachte. In derselben Aufführung sang Herr Burrian zum ersten Male den Loge und zwar mit so grossem Erfolg und solcher darstellerischen Selbständigkeit, dass er mir als der beste Vertreter dieser ebenso bedeutsamen als schwierigen Rolle erschien, den ich bisher gesehen. Den 70. Geburtstag unseres Dresdner Meisters Felix Draeseke beging die Hofoper durch die Neueinstudierung seiner dreiaktigen Oper „Herrat", die vor 13 Jahren hier zum ersten Male gegeben worden war. Das Werk erwies sich als eine musikalisch hochbedeutende Schöpfung und riss durch die Fülle seiner Melodik und die Kraft seines musikalischen Ausdrucks die Hörer dermassen hin, dass die Schwächen der vom Komponisten herrührenden Dichtung vor der starken musikalischen Wirkung zurücktraten. Herr v. Schuch sass am Dirigentenpulte, die glänzendste Leistung des Abends bot Herr v. Bary als Dietrich von Bern, neben ihm ragten besonders Frau Wittich (Herrat) sowie die Herren Perron (König Etzel) und Plaschke (Hildebrand) hervor. Auch wenn man von den Beifallsstürmen des Abends ein gut Teil als Ergebnis der Geburtstagsstimmung in Abzug bringt, bleibt ein so grosser Erfolg übrig, dass „Herrat" sich nunmehr gewiss dauernd auf dem Spielplan erhalten und hoffentlich bald auch auf anderen Opernbühnen erscheinen dürfte. In betreff der Uraufführung von Strauss' „Salome" wird das Frage- und Antwortspiel hoffentlich doch noch zugunsten Dresdens ausfallen. In Aussicht steht ferner eine vollständige Neueinstudierung und Neuausstattung von Webers „Oberon". F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" fanden auch hier recht gewogene Aufnahme, die, wenn nicht der bagatellmässigen Handlung, so doch der feingewobenen Musik gewiss zu gönnen ist. Beifallswert war und hält sich auch die Aufführung unter Hugo Reichenbergers Leitung, mit Frau Kernic als Eleonore, Gentner als Florindo, Gareis und Steffens als Pantaleone und Arlecchino, vor allem aber mit Frau Schacko, die als Colombina ihrer Sache so sicher ist wie immer und damit auch dem Hörer eine Sicherheit des Geniessens mitteilt, die zu den grössten Wohltaten eines Theaterbesuches zählt. Hans Pfeilschmidt

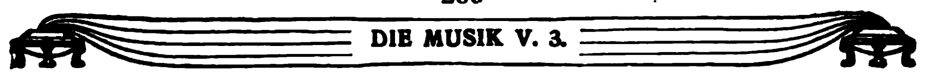
GRAZ: Am 70. Geburtstage Saint-Saëns' ist zum ersten Male „Samson und Dalila" aufgeführt worden. Kapellmeister Weigmann, ein ebenso fein veranlagter Musiker als ernster Arbeiter, entfernte einige lähmende oratorienhafte Elemente des Werkes, und es hatte in dieser Form warmen Erfolg. Sarah Anderson (Dalila), Günther-Braun (Samson) und Hermann Jessen (Oberpriester) waren die solistischen Stützen des Abends. Eine mozartwürdige Neustudierung des „Don Juan" unter Kapellmeister Winternitz verdient gleichfalls Erwähnung. Das übrige Repertoire ist das normale, aber jede Vorstellung beweist, dass die Oper zwar nicht an einzelnen Solisten, wohl aber im Ensemble, im Herausbringen der spezifischen Wirkungen eines Kunstwerkes früheren Spielzeiten überlegen ist. Dr. Ernst Decsey



HALLE a. S.: Eine im grossen und ganzen wohlgelungene Tannhäuser-Aufführung leitete am 24. September die Opernspielzeit würdig ein. Unser Heil ruht einzig und allein in den Solisten und im Orchester, das unter Bernhard Tittels begeisternder Führung für hiesige Verhältnisse in seltener Vollendung spielt. Eine wertvolle Kraft haben wir in unserm zweiten Kapellmeister Eugen Gottlieb gewonnen, der berufen zu sein scheint, die Spieloper auf ein höheres Niveau zu bringen. Unsere Chorverhältnisse haben sich dagegen derart verschlechtert, dass durch seine Mitwirkung in jede noch so gute Vorstellung ein Misston hineingetragen wurde. Eine glänzende Wiedergabe erlebte Verdi's „Othello" durch die Herren Dr. Banasch (Othello) und Walther Soomer (Jago). Eine hervorragende Leistung war auch der „Holländer" W. Soomers und die stimmgewaltige „Senta" Lisbeth Stolls. Eine gute Akquisition dürften wir in unsrer neuen Altistin, Berta Grimm, gemacht haben; dagegen entspricht unser neuer Bassist, Herr Birkholz, vorläufig nicht den auf ihn gesetzten Erwartungen. Martin Frey

HAMBURG: „Bruder Lustig" von Siegfried Wagner. Uraufführung. Hamburg ist im Deutschen Reiche wohl die Richard Wagner-Stadt κατ' ἐξοχήν: die Statistik lehrt, dass alljährlich in den neun Monaten unserer Opernsaison in Hamburg die Zahl der Aufführungen Richard Wagnerscher Werke die überhaupt höchste Ziffer erreicht. Selbst Berlin kommt, wenn ich nicht sehr irre, in seinem Wagner-Konsum nicht an Hamburg heran. Aber Hamburg ist neuerdings auch die Stadt Siegfried Wagners. Das konnte man vor zwei Jahren merken, als anlässlich der Uraufführung des „Kobold" dem Werke und seinem Schöpfer hier eine Aufnahme bereitet wurde, die, gänzlich unbeeinflusst von kritischen Erwägungen, in der Hauptsache eine enthusiastische Ehrung des Sohnes Richard Wagners bedeutete. Nebenbei enthielt der „Kobold", was immer zu betonen ist, musikalische Werte, die seine freundliche Begrüssung durchaus gerechtfertigt erscheinen liessen. Die äussere Physiognomie des Abends, an dem Siegfried Wagner seine vierte Oper, den „Bruder Lustig" bei uns über die Bühne gehen liess, brachte wie erwartet die Fortsetzung jenes Gebahrens, das man oft und nicht mit Unrecht als „Rummel" bezeichnet: es war der übliche grosse Abend; so etwa eine Berliner Sudermann-Premiere ins Hamburgische übersetzt. Man will an solchen Abenden auch im neutralen Publikum einen Erfolg machen, man steigert den Rausch zum Delirium; und hinterdrein kommt der Katzenjammer. Das ist nicht die Schuld Siegfried Wagners. Wie überhaupt Siegfried Wagner an allem am unschuldigsten ist; selbst daran, dass seine Opern nicht besser sind. „Wahnfried" ist eine Welt für sich. Eine wundervolle Welt, in der nur aristokratische Interessen herrschen, in der nur Ideen einen Boden finden, die auserwählten Geistern ihren Ursprung verdanken. Aber diese aus pietätvollem Gedenken und aus romantisch-mystischem Empfinden gebildete Welt steht ausserhalb der Welt der gewöhnlichen Sterblichen; kein Laut von unseren Gedanken und Forderungen tönt in sie hinüber. Und in dieser Gralsburg herrscht Siegfried Wagner heute, schwärmerisch verehrt von seiner Umgebung, angebetet fast und wie ein König bewahrt vor dem tobenden Lärm draussen. In ihr schafft Siegfried Wagner, der ein hoch begabter Mensch ist, auch seine Opern. Er führt sie auf — man jubelt ihm zu. Die böswillige Kritik verreisst sie, verhöhnt sie; man erschwert ihm, mit Recht, die Berührung mit dieser Kritik. Aber man unterschlägt ihm auch alle in würdige Form gekleideten Einwände guter Freunde. Und in seiner Nähe preist man seine Schöpfungen als Quellen erhebendster Eindrücke, als geheimnisvolle Offenbarungen, als den würdigen künstlerischen Ausdruck der Welt Wahnfrieds. Soll man da nicht mit Recht Siegfried Wagner als den Unschuldigen hinstellen? Die Folgen bleiben natürlich nicht aus: statt mit seinen Arbeiten ins praktische Bühnenleben hineinzuwachsen, verliert sich Siegfried mehr und mehr ins Uferlose, ins unklar Geheimnisvolle, ins Angedeutete und Skizzenhafte. Das sind

alles Dinge, die die Bühne nicht verträgt. Sie verträgt überhaupt ein Textbuch nicht, wie es Wagner im „Bruder Lustig" geschrieben hat. Ich will nicht einmal von seinen Mängeln auf rein literarischem Gebiete viel Aufhebens machen, obwohl es durchaus wünschenswert wäre, dass der Sohn eines so grossen Sprachkünstlers besseres Deutsch schriebe. Aber das Primitive und zugleich Gespreizte seiner Theatralik fordern es, dass man ihm einmal klaren Wein einschenkt: „Hier wird dir nimmer Sieg". — Siegfried Wagners Streben geht dahin, alte Sagenstoffe neu zu beleben und seine eminente Belesenheit in dieser Literatur, überdies seine Hellsichtigkeit in der Erkenntnis der Beziehungen innerhalb der verschiedenartigen Sagenkreise, gestatten ihm, aus derartig zusammengetragenen Motiven das Fundament für eine neue Dichtung zu tragen. Das Fundament im „Bruder Lustig" ist auch solide und gut; es würde den von Wagner gewollten Bau tragen. Zwei Stoffe gaben Siegfried die Anregung: den einen, die Erzählung vom „Bruder Lustig" und „Kaiser Otto mit dem Bart" fand er bei Grimm, den anderen, den er durch eine Liebesgeschichte in sein Hauptthema hineinzuweben versuchte, lieferte ihm Vernalekens Buch „Sitten und Gebräuche des Volkes in Österreich". Ihm verdankt er sein Wissen über das Wesen der „Andreasnacht". Die Ausführung des Buches ging leider über die Kräfte Siegfried Wagners, wenn man nicht direkt annehmen will, dass er absichtlich die verschwommenen Konturen herbeiführte. Vor allem ist es dem Dichter nicht gelungen, die beiden Welten, die reale, in der „Bruder Lustig" spielt, und die imaginäre der „Andreasnacht" durch ein dramatisches Moment zu verbinden, oder auch nur darüber Klarheit zu geben, wie man sich den romantischen Spuk vorzustellen hat. Manches spricht dafür, dass man seine Geisterwelt ausschliesslich als Visionen, Halluzinationen oder sonstige immaterielle Darstellungen ansehen soll. Aber dann verlieren die Geister aus der Traumwelt wiederum Gegenstände, die späterhin in der realen Welt von Bedeutung werden. Fehlt also ohne Frage dem Libretto die wichtige dramatische Perspektive, die Gabe, poetisch Geschautes theatralisch zurückzuspiegeln, so muss man anderseits zugeben, dass die optischen Wirkungen, auf die es gesetzt ist, von ausserordentlichem Sinn für dekorative Wirkung und für das Bühnenbild zeugen. Eine intim empfundene Kirchenszene bedeutet in dieser Hinsicht den Höhepunkt der Wirksamkeit; aber noch eine stattliche Anzahl anderer Momente dringt durch die Augen zum Herzen. Der Sinn Wagners für szenische Architektur, für das lebende Bild, der bei der Bayreuther Regie des jungen Künstlers so glanzvolle Stimmungen erzeugt, versagt eben auch innerhalb der eigenen Produktion nicht. Dass ein in der dramatischen Logik so schwaches Buch die dramatische Musik vor eine fast aussichtslose Aufgabe führte, liegt klar zutage. Um so mehr verdient es Beachtung, wieviel Positives in bezug auf psychologische Vertiefung, auf kunstvolle thematische Verarbeitung und auf Situationsplastik die Musik Wagners diesem Sujet abgerungen hat. Den Befähigungsnachweis als musikalischer Könner hat Siegfried längst schon erbracht, und ich finde, nur Absicht kann überhören, dass die musikalischen Qualitäten auch in der neuen Oper weit über ein anständiges Mittelmass hinausgehen. Wer ein Musikstück schreiben kann, wie das erste Vorspiel, der beweist damit, dass er erstens etwas sehr Tüchtiges kann und dass ihm zum andern etwas einfällt. Der Segen Humperdincks ruht auf diesem Stück, gewiss; aber dass Siegfried sich gerade die klare, durchsichtige Polyphonie dieses Meisters zum Vorbild dienen liess, der zugleich sein Lehrer war, wird man ihm nicht verargen dürfen. Im Gegenteil. Und wer weiterhin eine Szene schreiben kann, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, die Kirchgangsszene des ersten Aktes, der beweist wiederum, dass ihm die Situation der Bühne etwas sagt, das er in die entsprechende Musik umwerten kann. Die Befähigung aber, einen szenischen Vorgang in Musik zu transponieren, ihn in Tönen zu vertiefen und einem anderen Sinne mitzuteilen, macht den Musikdramatiker. Enthielte also die Partitur nur



diese beiden positiven Werte — schon das müsste genügen, Siegfried das volle Recht zuzugestehen, Opern zu schreiben und aufführen zu lassen. Aber sie birgt gerade in dieser Hinsicht weit mehr, sie prägt zudem ihre leitenden Motive für Personen, Situationen und innere Beziehungen so charakteristisch und plastisch, dass man auch daraus Wagners feinen musikalischen Sinn erkennen kann. Wo aber die Musik an Krücken geht, ohne Differenzierung und ohne Physiognomie, wo sie, ehrlich heraus gesagt, „fortwurstelt", da lässt sich immer des Tadels Ursache im Texte suchen und finden. Und deshalb möchte man wünschen, Siegfried Wagner gäbe den Ehrgeiz, sein eigener Dichter zu sein, auf und verbände sich mit einem ganz gewöhnlichen sterblichen Dichter, der unter den Füssen den Boden und einen gesunden theatralischen Sinn besitzt. Dann würde er, sei es an der Hand eines mystisch-religiösen, sei es an der Hand eines derb komischen, bäuerlichen Librettos ohne Zweifel ein lebensfähiges Werk zu schaffen imstande sein. Lisztsche Mystik nämlich und bajuvarische Derbheit sind die Stimmungen, für die er leicht, überzeugend und ohne jede Pose den richtigen Ton findet. — Die hiesige Aufführung, von Gustav Brecher mit peinlicher Sorgfalt vorbereitet und von ihm mit aller Hingabe geleitet, war musikalisch ganz ausgezeichnet. Das darf man wohl behaupten, ohne in den Verdacht zu kommen, dass man pro domo Reklame macht. Im szenischen Teil ging's etwas sehr sparsam zu, aber wenigstens mit Geschmack. Der Erfolg der Erstaufführung, der vor einem Parterre von Dirigenten, Komponisten, Sängern, Kritikern und in Anwesenheit des ganzen Bayreuther Hofes vor sich ging, war sehr stark.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Das Ensemble der Königl. Oper ist mit Beginn der neuen Saison durch Neuengagement mehrerer vorzüglichen Kräfte auf ein künstlerisches Niveau gehoben, wie es hier seit Jahrzehnten nicht bestand. Die Herren Gröbke und Bischoff sowie die Damen Rüsche-Endorf und van Rhoden bilden neben den meisten älteren Mitgliedern unserer Oper ein ausgezeichnetes Ensemble. Von den bisherigen Aufführungen sind folgende, die besonders glanzvoll ausgefallen sind, namhaft zu machen: „Der fliegende Holländer," „Lohengrin," „Tannhäuser," „Fidelio," „Figaros Hochzeit," „Freischütz," „Rigoletto," „Othello" und „Hoffmanns Erzählungen". In Vorbereitung sind „Falstaff" von Verdi und Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen".

L. Wuthmann

HELSINGFORS: Opernaufführungen, bis jetzt so dünn gesät bei uns, scheinen nun regelmässig wiederkehrende Erscheinungen zu werden, und zwar von einheimischen Unternehmern angeregt. Den Anfang machte im vorigen Jahre mit „Tannhäuser" Kapellmeister Armas Järnefelt, der begabte, auch in Deutschland bekannte finnische Komponist und Dirigent, nunmehr bei der königl. Oper in Stockholm engagiert. Unter begeistertem Zudrang des Publikums wurde die Oper 11 mal gegeben. Elisabeth sang Maikki Järnefelt, Tannhäuser der Deutsche Gerhäuser. In diesem Jahre wieder ging „Die Walküre" über die Bühne des finnischen Nationaltheaters. Der Enthusiasmus war, wenn möglich, noch grösser und galt in erster Reihe Brünnhildes Darstellerin Ellen Gulbranson, deren tief künstlerische, edle Gesangskunst und meisterhafte Verkörperung der Wotantochter unvergesslich wurden. Als Sieglinde entfaltete Frau Järnefelt viel Temperament und echtes Gefühl; Siegmund hatte in Franz Costa-Stuttgart einen würdigen Vertreter. Fricka wurde von zwei einheimischen Sängerinnen dargestellt; Wotan sang mit minderem Gelingen A. Ojanperä, gleichfalls ein Helsingforser. — Unmittelbar darauf folgte „Lohengrin", von Robert Kajanus dirigiert. Die hauptsächliche Zugkraft war Aino Ackté als Elsa. Die Künstlerin, die wie bekannt ihr Engagement bei der Grossen Oper in Paris löst, betrat zum erstenmal die Bühne ihrer Vaterstadt. Die Leistung der Sängerin war indessen ziemlich umstritten, wie es auch später in Berlin der Fall war. Adolf Wallnöfer war ein routinierter Lohengrin. Sonst

boten die Aufführungen des Werkes wenig künstlerisch anregendes, weder auf der Bühne noch im Orchester. — Aino Ackté hat ein eigenes Unternehmen ins Feld geführt, nämlich Puccini's „Tosca". Das mehr stofflich fesselnde als musikalisch befriedigende Bühnenwerk fand eine für unsere Verhältnisse imponierende Wiedergabe, indem einige italienische Künstler eigens für diese Vorstellungen aus Italien berufen waren, wie Frosini (Cavaradossi), Parvis (Scarpia), Gianoli (der Küster) und vor allem Arturo Vigna, der das Ganze in Bewegung brachte und mit dem Orchester kleine Wunder wirkte. Ihm ist auch das künstlerische Gelingen zu danken. Frau Ackté spielte und sang die Tosca mit einer Leidenschaft, die oft ins Übertriebene, in das rein Theatralische überschlug; der äussere Erfolg war indessen rauschend. Ein junger finnischer Sänger Eino Rautavaara erweckte in einer Nebenrolle schöne Hoffnungen. Dr. Karl Flodin

KARLSRUHE: Verdi's „Othello" machte den Anfang mit dem namentlich auch darstellerisch vorzüglichen Hr. Rémond in der Titelrolle. Zweimal folgte dann eine eindrucksvolle Wiedergabe von „Tristan und Isolde" unter Leitung Michael Ballings mit Rémond und Frl. Fassbender in den Titelrollen; letztere war auch vorzüglich in Massenet's „Mädchen von Navarra" und als Dalila. Als Samson stand ihr Hr. Rémond machtvoll zur Seite. In Massenet's „Gaukler unserer lieben Frau" beherrschte Hr. Bussards ausgezeichneter Gaukler das Haus, um als Fra Diavolo es dann mit der Leichtigkeit seines Spiels und Gesangs nicht minder zu entzücken. Auch „Mignon" fand durch Käthe Warmersperger (Titelpartie), Hans Bussard (Meister) und Alice Schenker (Philine) unter Hr. Lorentz neu einstudiert eine ausgezeichnete Wiedergabe. Als „Fidelio" trat Frl. Hösl zum ersten Male vor das Publikum und schnitt gleich erfolgreich ab, auch im „Don Juan" (Titelrolle: Max Büttner) bewährte sie sich als Donna Elvira. Auch „Figaros Hochzeit" und „Undine" sind zu erwähnen.

Albert Herzog

KÖLN: Die Spielzeit der Vereinigten Stadttheater hat mit dem 1. September begonnen. Ausser einer grossen Reihe sonstiger Opern des alten Repertoires erschienen in durchaus neuer Einstudierung Saint-Saëns' „Samson und Dalila", Nicolais „Lustige Weiber von Windsor" und Halévy's „Jüdin". Diese drei Aufführungen zeigten manche schöne Seite guter musikalischer Arbeit und erfreulichen solistischen Könnens. Otto Lohse hatte sich der alten Werke mit grosser Liebe angenommen und soweit irgend seine Tätigkeit und Einflussnahme reichen konnten, hochstehende Gesamtleistungen erzielt. Als Novität sah man zunächst die nicht eben sonderlich originelle Operette „Die Juxheirat" von Franz Lehár, die einen freundlichen Erfolg fand. Sehr bemerkenswert war dabei die ganz vortreffliche und für die Zukunft sehr viel versprechende Art, in der ein junger Kapellmeister, Walter Gaertner, der bisher nur eine ganz geringe Praxis vor der Öffentlichkeit hatte, die Aufführung leitete. Über einige neue Vertreter wichtiger Opernfächer soll für jetzt nur kurz gesagt sein, dass sich die Primadonna Alice Guszalewicz hervorragend gut, die Koloratursängerin Minna Jovelli gleichfalls recht glücklich, der Heldentenor Theodor Konrad bedingungsweise vorteilhaft und die Altistin Juana Hess als nicht genügend eingeführt haben. — Während in den Vereinigten Stadttheatern im übrigen in den ersten beiden Wochen des Oktober Halévy, Lortzing, Wagner, Flotow, Saint-Saëns, Nicolai, Thomas und Verdi in bunter Folge das Opernrepertoire bestritten, ergaben Werke von Beethoven und d'Albert besonders bemerkenswerte Aufführungen. Die schöne äussere Grundlage der „Fidelio"-Vorstellung bot die durch Max Martersteig gelegentlich der Opernfestspiele im Sommer geschaffene stimmungsvolle und dramatisch wirksame Inszenierung. Kapellmeister Lohse ist ein hervorragender Interpret der Partitur. Eine ausserordentlich hochstehende Darbietung vermittelte Alice Guszalewicz mit ihrer Leonore. Mit dieser Künstlerin ergänzten sich Franz Petter (Florestan),

Louis Bauer (Rocco), Clarence Whitehill (Pizarro), Tilman Liszewsky (Fernando) und Anna Untucht (Marzelline) zu einem trefflichen Ensemble. — Die örtliche Erstaufführung von Eugen d'Albert's „Tiefland" erzielte bedeutenden Erfolg. Das eigenartige und in vielfacher Beziehung wertvolle Werk, mit dessen Wesen die Leser der „Musik" schon vertraut gemacht wurden, fand hier übrigens unter Otto Lohses Leitung, mit Theodor Konrad, Tilman Liszewsky und Josefine Lohse als Inhabern der Hauptrollen, eine ganz vorzügliche Wiedergabe. Paul Hiller

LEIPZIG: Schon fällt das Laub — die Konzertsaison steht bevor —, der neue Leipziger Operndirektor wird bald durch Zeitmangel und der unterfertigte Opernberichterstatter durch Raummangel behindert sein; da möge denn der diesmal für Leipzig freigestellte Raum zu einem orientierenden Bericht über die hiesigen Opernvorkommnisse während der konzertlosen Sommermonate und über die hiesigen Opernaussichten für die neue Saison verwendet sein. Arthur Nikisch hat sich während der letzten Monate seinen neuen Verpflichtungen als Direktor der hiesigen Oper mit sehr rühmenswertem Eifer unterzogen; er hat mehrere Werke selbst neueinstudiert („Freischütz," „Mignon," „Bajazzo," „Hänsel und Gretel"), Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" erstmalig vorgeführt, dazu noch die Zurechtstutzung und Leitung mancher anderen Opernvorstellungen („Fliegende Holländer," „Tristan und Isolde," „Meistersinger," „Ring des Nibelungen" und „Aïda") besorgt, und sonstigen Opernabenden, die u. a. eine Erstaufführung von Carl Kleemanns freundlich anmutendem Bühnenspiel „Der Klosterschüler von Mildenfurth", neueinstudiert „Versunkene Glocke", „Wildschütz" und „Robert der Teufel" (unter den Kapellmeistern Hagel und Porst) und eine sehr hübsche Inszenierung des für hier neuen Balletes „Phantasieen im Bremer Ratskeller" brachten, fast regelmässig als prüfender Zuhörer beigewohnt. So ist es denn auch bereits zu einer wohlbemerkbaren Abnahme des bislang stark grassierenden Schlendrians in den Orchesterleistungen, im Gesang und Spiel der Bühnenmitglieder und im Szenischen gekommen, und hier und da hat man sich schon an manchem gutkünstlerischen Vollbringen erfreuen können. Als glücklich erreichte Höhepunkte eines wirklich kunsternsten Aufstrebens traten bislang eine zu voller Einheitlichkeit geförderte Neuaufführung von „Hänsel und Gretel" und die vortrefflich vorbereitete hiesige Premiere von Wolf-Ferrari's „Neugierigen Frauen" hervor. Möchten die Neuerrungenschaften an Gewissenhaftigkeit, Klarheit und Ruhe der Interpretationen fürderhin festgehalten und gemehrt werden; sie geben eine gute und sichere Grundlage, von der aus mit tüchtigen Kräften und bei rechtem Erfassen der einzelnen Werke wirklich schöne, stilgerechte Aufführungen erzielt werden könnten. Das Solopersonal der hiesigen Oper ist durch einige neue Mitglieder vervollständigt worden, die allerdings dem Anfängertume noch nicht ganz entwachsen sind, nach Stimmbegabung und Bühnentalent aber tüchtige Kräfte zu werden versprechen; es sind das die dramatische Sopranistin Astrid Lous, die Soubrette Anita Franz und die Herren Schlitzer (hoher Tenor) und Goltz (Spielbariton). Auf Grund recht erfolgreicher Gastspiele als Marie (Waffenschmied) und Rose Friquet ist ab August 1906 auch Luise Fladnitzer für die hiesige Oper verpflichtet worden. Ein älteres Theatersemester ist der Baritonist Franz Schwarz, der sich mit beträchtlicher Bühnenroutine dem Ensemble einfügt. Erfolgreich hat die bekannte Liedersängerin Elena Gerhardt auf der Bühne als Mignon debütiert und diesen geglückten Versuch dann mehrmals wiederholt. Innerhalb einer zyklischen Vorführung sämtlicher Wagnerwerke vom „Rienzi" bis zum „Ringe", mit der nach altem Brauche die Oper in die vierwöchigen Sommerferien ging, nahm als Lohengrin Andreas Moers Abschied vom Leipziger Publikum, das ihm für sein langjähriges, gut künstlerisches Wirken an der hiesigen Bühne mit reichen Ehrbezeugungen dankte. Ermanno Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" haben auch hier viel

Freude bereitet und die herzliche Aufnahme gefunden, die sie tatsächlich verdienen; kommt doch dieses teils liebenswürdig erfundene, teils feinsinnig anempfundene, aber durchaus stileinheitlich in sangbar-flüssigem, klangdezentem und dabei doch pikantem Lustspielcharakter komponierte Werk dem Verlangen nach leichterem, heiterem und zugleich vornehmem musikalischen Bühnengenuss in bester Weise entgegen. Die Saison soll nach den ausgegebenen Voranzeigen noch Erstaufführungen von Leoncavallo's „Der Roland von Berlin", Humperdincks „Die Heirat wider Willen" und Massenet's „Werther" sowie Neueinstudierungen mehrerer Werke von Gluck und des „Barbier von Bagdad", der „Jüdin", des „Goldenen Kreuzes" und der „Verkauften Braut" bringen. Dazu aber prangen auf den Voranzeigen als „in Aussicht genommen" noch eine einaktige Oper „Enoch Arden" von Rud. Reimann, „Beatrice und Benedikt" von Hector Berlioz und „Salome" von Richard Strauss. — An der hiesigen Oper hat es zwischen Wiederholungen von Wolf-Ferrari's liebenswürdiger Komödie „Die neugierigen Frauen" und sonstigen Repertoire-Vorstellungen Rossini's „Wilhelm Tell" in neu-einstudierter und sehr wirksamer Aufführung unter Nikisch gegeben. Neben Frl. Lous und den Herren Schütz und Urlus, die als Mathilde, Tell und Arnold stimmlich Hervorragendes leisteten, hat man da in Herrn Edward, der die kleine aber wohlgefürchtete Partie des Fischers sehr ansprechend vortrug, einem frischen Tenortalent begegnen können. Die Einweihungsfeier des neuen Rathauses brachte mit Frau Doenges und Herrn Urlus als Elisabeth und Tannhäuser eine stimmungsvolle „Tannhäuser"-Aufführung unter Kapellmeister Hagel, und für die Zeit vom 17.—23. Oktober ist eine neuerliche Wiederholung der Nibelungen-Tetralogie unter Nikisch angesetzt.

Arthur Smolian

LONDON: Nach einer Unterbrechung von mehreren Jahren hat London wieder einmal eine italienische Herbst-Stagione. Der Versuch, in denjenigen Monaten, die bei uns gerade den Höhepunkt des Theaterjahres bedeuten, in der britischen Hauptstadt das musikalische Drama, oder was hier dafür gilt, zu pflegen, hat noch immer mit einem Fehlschlag, wenigstens im finanziellen Sinne, geendet. Vor einigen Jahren hat der in Deutschland vorgebildete Tenorist Hedmondt mit einer Wagner-Saison, im vorigen Herbst Mr. Moody-Manners mit seiner „National-Oper" an Haupt und Gliedern fühlen müssen, dass während die „Society" in Schottland Hühner jagt und fischt, die Kunst in London Ferien hat. Die jetzige italienische Saison hat sich Madame Melba zu Hilfe geholt und es scheint, soweit man bis jetzt urteilen kann, dass diesmal ein grösseres Interesse weiterer Kreise zu bemerken ist als sonst. Das Repertoire ist das übliche, die alten italienischen Opern werden höchstens durch Puccini modern aufgestrichen, sonst bleibt es bei dem stereotypen Programm. — Die Operettenernte dieses Jahres ist bisher wenig ergiebig gewesen. Im Apollo-Theater hat man auf André Messager's niedliche „Véronique" wieder eine französische leichtere Arbeit „The gay Lord Vergy" folgen lassen, aber die englische Montur steht dem „Sire de Vergy" nicht besonders gut zu Gesicht, das beste an dem Libretto lässt sich eben ins Englische nicht übertragen. Grund genug, das Werk vom Westend in die Vorstadt zu bannen, wo es jetzt versucht, die Menge anzulocken, nachdem man von Herrn Wendt einige englische oder englisch gedachte Tanzmelodieen hat hineinflicken lassen. a. r.

MAINZ: Unsere Bühne hat nicht nur einen neuen Direktor, Max Behrend, erhalten, sondern auch ein ganz neues Ensemble ist mit ihm eingezogen. Herr Behrend hat eine sehr glückliche Hand bei der Anwerbung seiner neuen Kräfte gehabt, denn das Ensemble ist durchweg ein hervorragendes. In erster Linie besitzen wir in Herrn Brozel, bisher in London, einen Heldentenor, der nicht nur über glänzende Stimmmittel verfügt, sondern auch künstlerisch zu singen und darzustellen versteht. Wohl um



ihn sofort in seinem ganzen Können zu zeigen, verdanken wir es, dass gleich die beiden ersten Wochen zwei der gewaltigsten Werke brachten, Lohengrin und Tristan. Die Aufführung beider, besonders des letzteren war ausgezeichnet nach jeder Richtung hin. Herr Brozel ist ein Tristan von interessanter Eigenart, er beherrscht die Riesenpartie wie wenige. In Frau Materna hatte er eine ebenbürtige Partnerin. Auch Herr Stury als Kurvenal bot eine temperamentvolle, prächtige Leistung. Fast noch fesselnder war seine Gestaltung des fliegenden Holländers. In beiden Werken stand ihm Herr Rabot als Daland, bzw. Marke gegenüber. Der noch junge Künstler verfügt über eine echte tiefe Bassstimme; in allem merkt man sein Streben nach Wahrheit in Spiel und Darstellung. Noch nenne ich Frl. Craft, die jugendlich-dramatische Sängerin, ob ihrer schönen, vorzüglich geschulten Stimme, in allem wie geschaffen für die Elsa. — Eine Novität bot gleich die erste Vorstellung, nämlich Humperdincks „Königskinder". Dank der trefflichen Inszenierung und nicht zum mindesten der stimmungsvollen Musik errang sich das Werk trotz seiner Schwächen einen recht guten Erfolg und hat sich bis jetzt auf dem Spielplan gehalten. Eine weitere erfolgreiche Novität, allerdings anderer Art, war die Operette „Der Opernball" von Heuberger. Die einfache, melodiöse und gesunde Art der Musik, die nicht mehr sein will, als sie ist, macht das Werk sympathisch. Nicht vergessen will ich, der hervorragenden Leitung des Tristan durch Emil Steinbach besonders rühmend zu gedenken. Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Die Kais. Oper eröffnete die Opernsaison am 12. September traditionell mit der Oper „Das Leben für den Zar". An der Spitze des Künstlerpersonals der Kais. Bühne steht Schaljapin, die Damen Neschdanowa, Salina, Sinitzina u. a. Altoni ist Orchesterleiter für ausländische Opern, Rachmaninoff für russische. Durch die innige Fühlung mit seinem Lande erringt der treffliche Dirigent eine Wiedergabe von berauschendem Reiz der Opern Tschaikowsky's, was auch von „Pan Woewoda", zu sagen ist, zu dessen Erstaufführung in Moskau Rimsky-Korssakow gekommen war. Dem beliebten Tondichter wurden enthusiastische Ovationen dargebracht. — Ein neues Unternehmen ist die Privat-Oper M. M. Petrowa, die im Wintertheater „Aquarium" am 14. September mit der „Afrikanerin" ihre Tätigkeit begonnen hat. Der Orchesterleiter Bukscha, einige gutgeschulte Sänger und Sängerinnen, bei sehr geringen Eintrittspreisen, bilden eine sichere Anziehungskraft für das wenigbemittelte Publikum, das massenhaft dem Hause zuströmt. — Mehr künstlerischen Wert hat die Privat-Oper Zimin in Theater „Internationale" mit dem erfahrenen Orchesterleiter Ippolitoff-Iwanoff, einigen ausnehmend begabten Künstlern (Petrowa, Wekoff u. a.); Puccini's „Bohema", Leoncavallo's „Zaza", Bruneau's „Ouragon" sind die bevorzugtesten Opern des Repertoires. — Das Theater Solodownikoff eröffnete in Anwesenheit des Komponisten die Saison mit Rimsky-Korssakow's „Sadko", einer farbenreichen Tondichtung mit einer Fülle von Melodieen. Der Held „Sadko", der Orpheus des russischen Epos, der aus dem engen Alltagsleben zu höheren Zielen strebt, ist ein Sänger von solcher Kraft, dass ihm die Elemente unterliegen. (Symbol der Wasser-Zar mit seiner Tochter Wolchowa.) Das Werk erfuhr eine annehmbare Wiedergabe. E. von Tideboehl

MÜNCHEN: Die seit Jahren versprochene szenische und musikalische Neueinstudierung des „Freischütz" kam nun endlich als erste „Novität" der diesjährigen Spielzeit im Hoftheater heraus. Den musikalischen Teil hatte Mottl einer gründlichen künstlerischen Feile unterzogen, was sich namentlich in den Chor- und Ensemblesätzen sehr vorteilhaft geltend machte; auch die sorgfältig herausgearbeitete Dynamik zeugte von gründlichem Studium. Eine musikalische Glanzleistung war die Wiedergabe der Ouvertüre; hier jedoch, wie in Agathens Kavatine überraschte gelegentlich die wohl etwas zu breite Temponahme. Das Arrangement des szenischen Teils war die letzte

Regietat des scheidenden Intendanten v. Possart. Die Idee, die Oper mit der von Weber verworfenen Szene zwischen Eremit und Agathe beginnen, und die nicht komponierten Gesangstexte sprechen zu lassen, kann zwar nicht als sonderlich glücklich bezeichnet werden; im übrigen jedoch war die Inszenierung ein würdiger Abschluss der epochemachenden Tätigkeit Possarts. Die Bühnenbilder des Schützenfests im ersten, und des fürstlichen Jagdlagers im dritten Akt waren ungemein farbenprächtig und bis ins kleinste Detail durchdacht; die Wolfsschlucht hatte Ingenieur Klein mit allen Effekten moderner Theatertechnik ausgestattet, wobei berechtigterweise die läppischen Geistererscheinungen zugunsten wahrheitsgetreuer Darstellung der entfesselten Naturgewalten in den Hintergrund traten. — Unter den Sängern ist in erster Linie der prächtige Max des Herrn Knote zu nennen, der, trefflich disponiert, seine herrlichen Stimmittel zu glanzvoller Entfaltung brachte; Herr Bender als Kaspar war schauspielerisch vorzüglich, gesanglich jedoch noch nicht ganz sicher. Die Agathe sang Frau Burk-Berger, unser neuestes Bühnenmitglied, mit rühmenswerter Routine, ohne darüber hinweg täuschen zu können, dass diese Partie ihrem eigentlichen Rollengebiet ferner steht. Als Kuno führte sich Herr Poppe in ansprechender Weise ein. Die übrigen Rollen waren mit den Herren Brodersen (Ottokar), Bauberger (Eremit) und Hofmüller (Kilian) sowie Frau Bosetti (Ännchen) in bekannter Weise trefflich besetzt. Dr. Eugen Schmitz

NÜRNBERG: Das neue Haus, von Seeling (Berlin) etwas prunkend, aber sehr modern und bequem erbaut, hat seine Pforten geöffnet. Die Leitung Richard Balders hat die schwere Aufgabe gehabt, Solopersonal, Chor und Orchester vollkommen neu zu schaffen. Die bisherigen Opernaufführungen (Meistersinger, Carmen, Rossini's Barbier, Holländer) haben bewiesen, dass mit den vorhandenen Kräften sich Vorstellungen ermöglichen lassen, die auch einer schärferen Kritik Stand halten können. Kapellmeister Ottenheimer scheint ein ebenso routinierter wie temperamentvoller Dirigent zu sein; grosse künstlerische Eigenschaften hat der Regisseur Toller entwickelt: die Belebung der szenischen Bilder, die Bewegung des Chors, die Summe des Dekorativen ist so prächtig, dass wir für die Zukunft, wenn die einzelnen Kräfte mehr mit einander verschmolzen sein werden, die gesundesten Hoffnungen haben dürfen. Dr. Flatau

RIGA: Zwei Neueinstudierungen, je eine von Webers „Freischütz" und Mozarts „Entführung aus dem Serail" bildeten bisher die Hauptbegebenheiten unserer Theatersaison. Unter Kapellmeister Ohnesorgs bewährter Leitung erregten beide Opern vielseitiges Interesse, zumal die Hauptpartieen in tüchtigen Händen lagen und auch in szenischer Hinsicht alles aufgeboten war, um den Werken ein würdiges Gewand zu verleihen. Carl Waack

STUTTGART: Aus dem Spielplan seien paarweise hervorgehoben: Zauberflöte, Fidelio, Tannhäuser, Walküre (leider die einzigen Wagnervorstellungen), Stumme von Portici und Troubadour. Die letzteren dirigierte temperamentvoll und sicher Herr Band, Nachfolger Hellmesbergers. Mozart, Beethoven und Wagner verbleiben Pohlig, dessen aussergewöhnliche Bedeutung mehr und mehr auch auswärts anerkannt wird. Die Regie ist an Dr. Löwenfeld aus Magdeburg übergegangen. Mit der Stummen gab er die Probe feinsinnigen Wollens und organisierenden Könnens. So wird aus der Zeit zwischen Weber und Wagner vieles in schönerem Gewande neu erstehen. Auch die Zauberflöte, für den Mozartzyklus neu einstudiert, im Dialog von allen Zutaten befreit, gab dem ausverkauften Hause Anlass zu freudigem Dank. In Wagner ist Löwenfeld noch nicht gleichermassen eingearbeitet; doch ist kein Grund, seine Entwicklungsfähigkeit anzuzweifeln. Von den Gesangkräften nenne ich Frl. Wiborg als Sieglinde, Elisabeth, Pamina, und Herrn Weil, der den Papageno lustig und treuherzig spielte und ohne Mätzchen sang. Frau Zinck, lange der Bühne fern, überraschte als Brünnhilde durch

edlen, nicht scharfen Stimmklang, hat freilich, von der Aussprache angefangen, manches weiter- oder umzulernen. Zu ihrer Entlastung ist Frl. Bouché berufen, die sich viel Mühe gibt, ohne stimmlich zu beglücken oder künstlerisch fortzureissen. Herr Islaub zeigt eine kraftvolle, ein wenig zittrige Stimme, während Frl. Dietz nicht mühelos genug die hohen Töne nimmt. Der neue Heldentenor Oskar Bolz hat ein glänzendes, geschultes Organ; im Übermass des Eifers wird sein Spiel häufig unruhig und überladen. Der Rhythmus bedarf der Festigung. Alles in allem ist man sehr dankbar für die neuen Kräfte, die nun auch zur vollständigen Besetzung Wagners ausreichen. Die Intendanz ist bestrebt, die Oper einer neuen Blütezeit entgegen zu führen. Dr. Karl Grunsky

WIEN: Am 4. Oktober gingen in unserer Hofoper Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" in Szene. Sie erlebten eine vortreffliche Aufführung und einen warmen Erfolg. Wolf-Ferrari ist zweifellos heute eines der liebenswürdigsten Talente. Seine musikalische Sprache ist fliessend und zumeist vornehm. Er weiss mit einfachen Mitteln schöne Wirkungen zu erzielen und aus seiner musikalischen Behandlung des Goldinischen Stückes spricht ein lebhafter, treffsicherer Theatersinn. Am überzeugendsten wirkt die Fähigkeit des Komponisten, eine Situation musikalisch drastisch zu illustrieren. Nicht ganz in gleichem Grade gelingt ihm die Charakteristik der Personen, und seine melodische Erfindungskraft bedarf noch der Erstarkung. Ein erfreulich natürlicher — nicht im kompromittierenden Sinne gesunder Zug geht durch die Musik des jungen Maestro. Direktor Mahler hatte auf dieses, wie auf jedes von ihm einstudierte Werk, die grösste Sorgfalt verwendet, die besten Vertreter für die Rollen aufgeboten und eine unter seiner Leitung freilich nicht seltene ausserordentliche Feinheit der Orchesterbegleitung erreicht. Prof. Roller trachtete durch Reduktion und sinnvolle Herrichtung der Bühne einen den Vorgängen entsprechenden möglichst intimen Eindruck zu erzielen — Bemühungen, die freilich durch die dem musikalischen Lustspiel feindselige Ausdehnung des Zuschauerraumes zum grössten Teil um den beabsichtigten Erfolg gebracht werden. Unter den Darstellern der personenreichen musikalischen Komödie ragten Frau Gutheil-Schoder als sprühend witzige, dem karikierten Stil der comoedia del arte prächtig angepasste Colombina und die Herren Maier und Hesch, beide in der Rolle des Ottavio, besonders hervor. Eine besonders begabte sympathische Anfängerin, Frl. Kiurina, erzielte am zweiten Abend als Rosaura einen verdient warmen Erfolg. Gustav Schoenaich

ZÜRICH: Mit der „Jüdin" hat die Saison glorreich begonnen, denn die derzeitige Jungmannschaft präsentierte sich in den Hauptpartieen als hochtalentiertes und mit Mitteln reich begabtes Künstlerkorps, vorab die neue jugendlich Dramatische Frl. Zoder. Leider ist der lyrische Tenor noch nicht besser geworden und auch die Koloratursängerin bringt ungleichmässige Leistungen. Trotzdem würde es wahrlich nicht an der Oper liegen, falls der Bestand der Bühne fortführe, ein wackliger zu bleiben, denn die Regie sorgt stets für sorgfältiges Studium und lässt bis jetzt keine Klagen über die Besetzung zu. Nur das Repertoire zeigt noch keine Neigung, aus dem Geleise des Hergebrachten Sprünge zu machen, wie sie unserer Musikstadt geziemen. Wir können mit Fug verlangen, endlich etwas von den neuen Erscheinungen auf diesem Kunstgebiet zu erfahren, was uns bis jetzt, einige halb verfehlte einheimische Gewächse ausgenommen, versagt blieb. Wilhelm Niedermann

KONZERT

BERLIN: Frieda Kwast-Hodapp zeigte sich wieder als eine interessante Pianistin mit reichentwickelter Technik, ausdrucksvollem Anschlag und poetischer Auffassung. Beethovens Wut über den verlorenen Groschen misslang zwar infolge des überhasteten Zeitmasses, und das Hauptthema aus dem ersten Satze der fis-moll Sonate von Brahms

gab sie rhythmisch falsch, doch gab sie dieses Werk, sowie auch die Tokkata d-moll von Bach-Tausig im grossen Stil und einige kleinere Stücke, wie die g-moll Bagatelle von Beethoven, das Scherzo aus der B-dur Sonate von Schubert mit reizvoller Feinheit und Anmut. — Marcella Sembrich gab in der Philharmonie ein Konzert, in dem sie aus ihrem stehenden Repertoire ein paar Opernarien, natürlich aus Mozarts Don Juan „batti batti" und aus der Traviata die grosse Arie des ersten Aktes mit Orchester sang, ausserdem aber auch eine längere Gruppe deutscher Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Richard Strauss, die sie mit ausgesuchter Feinheit der Tonfärbung vortrug. Das Publikum schwelgte in Enthusiasmus und erpresste von der beliebten Diva eine Extragabe nach der andern. — Ludwig Wüllner sang in dem ersten von vier angekündigten Liederabenden (es war zugleich sein fünfzigster in Berlin) Schuberts Winterreise. Einige Nummern, wie Irrlicht, den greisen Kopf, erliess er sich, setzte aber dafür an die Spitze des Programms noch „an die Leier". — Luise Geller-Wolter, die treffliche Oratoriensängerin, bewährte sich in ihrem Konzert als eine vollendete Meisterin im Liedervortrag. Herrlich klangen namentlich die geistlichen Lieder von Dvořák, Weylas Gesang von Hugo Wolf. Interessant war in dem Programm der Zyklus Frauenliebe und Leben von Carl Loewe, der, wenn er sich auch nicht mit der Schumannschen Musik messen kann, doch mancherlei Feinheit in der Behandlung des Dichterwortes enthielt. Das letzte Gedicht, wo die Frau an der Bahre des geliebten Mannes steht und auf das Glück der Vergangenheit zurückschaut — eine wahre Perle des Schumannschen Genius, — hat Loewe merkwürdigerweise unkomponiert gelassen. — Eduard Behm führte in der Singakademie eine Reihe eigener Werke auf: eine Phantasie für Violine und Klavier, ein Quintett für Klavier und Streichinstrumente, mehrere breitausgeführte Balladen für Bariton und einige Lieder für Sopran. Das Hauptwerk, das Quintett, ist dem Andenken an Joh. Brahms gewidmet, dessen Unterweisung Herr Behm eine Weile genossen hat. Deutlich genug lehnt sich hier die Art und Weise der Themenbildung, ihre Weiterentwicklung, der Periodenbau an das Vorbild an, aber an der kontrapunktischen Führung der Mittelstimmen fehlt es, gar zu oft werden die Streichinstrumente im Unisono verwendet, um einen Gedanken materiell stärker wirksam zu machen. Am gedrungensten, einheitlichsten in seinem Aufbau ist das erste Allegro geraten, weniger gut das Andante, das sich rhythmisch zu monoton hinschleppt. Im Finale überraschen die Streichinstrumente durch ein recht verzwicktes Fugato, das indessen bald vom Klavier zum Schweigen gebracht wird. Sehr schön, erhebend in der schwungvollen Steigerung wirkt die letzte Periode, eine hymnenartige Verherrlichung des Meisters. Die Balladen sind Herrn Behm vortrefflich gelungen, charakteristisch im Grundton, liebevoll ausgearbeitet in den einzelnen Wendungen des Textes; namentlich die Fei (C. F. Meyer) und die Hexe von Endor (Börries) in dem kraftvollen Vortrag Herrn Heinemanns eroberten sich stürmischen Beifall. Auch die Lieder, von Lula Mysz-Gmeiner vollendet schön gesungen, erwiesen sich als fein abgetönte Illustrationen der Dichtungen. Um die Aufführung des Quintetts machten sich die Herren Bernhard Dessau und Genossen im Verein mit dem Komponisten wohl verdient. — Halfdan Cleve spielte in der Singakademie mit Begleitung der von Xaver Scharwenka dirigierten Philharmoniker zwei seiner Klavierkonzerte in A-dur op. 3 und in b-moll op. 6, dazwischen noch eine Ballade und zwei Etüden für Klavier. Als Komponist und Pianist liebt Herr Cleve allzu sehr das ff und das furioso, pomposo, trionfale, aber der eigentliche Gehalt erscheint in der Musik recht dürftig. Überall läuft es auf eine grob materielle Steigerung der Klangmasse hinaus, das Ohr sehnt sich ordentlich nach einer lichteren Stelle. Übrigens zeigte sich der Komponist als ein flotter Virtuose, der die Klaviertechnik vollständig beherrscht. — Die erste grössere musikalische Veranstaltung dieser Saison war das erste Nikisch-Konzert. Das Programm enthielt als

Mittelpunkt Bruckners grosse, Meister Wagner gewidmete d-moll Symphonie (No. 3), die Nikisch klangschön, in allen Sätzen aufs feinste ausgearbeitet, zu schöner Wirkung brachte; das Scherzo war vielleicht ein wenig zu schnell im Zeitmass angefasst. Eingeleitet wurde der Abend durch Beethovens Egmont-Ouvertüre, beendet mit der akademischen Fest-Ouvertüre von Brahms. Als Solistin wirkte Edith Walker mit, die die Fidelio-Arie und eine Gruppe Lieder von Brahms wundervoll vortrug. E. E. Taubert

Altmeister Joachim hat in alter Frische seine Quartettsoireen mit Halir, Wirth und Hausmann wieder aufgenommen und begann dem Herkommen nach mit der klassischen Trias. Er nahm auch und zwar als Geiger und Bratscher teil an einem Kammermusikabend, den Robert Kahn, der wirklich stilgerecht Bach, Mozart und Schumann zu spielen versteht, mit dem Meininger Klarinettisten Mühlfeld und mit Hausmann veranstaltete. Kahn brachte dabei sein noch ungedrucktes Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell in g-moll unter grossem Beifall zu Gehör. Das Werk ist ein wirkliches Trio, in dem alle drei Instrumente genügend zu Worte kommen; es zeichnet sich durch knappe und vollendete Form, feine und edle Melodik aus; der Einfluss von Schumann und Brahms ist unverkennbar, einmal wird man auch an die „Meistersinger" erinnert. Ganz entzückend ist das Intermezzo. Ein Arrangement der Klarinette für Violine wird erst die Verbreitung dieses sehr gelungenen Trios ermöglichen. — Da das Trio Schnabel, Wittenberg, Hekking leider auseinander gegangen ist, hat Alfred Wittenberg mit Frederic Lamond und Franz Borisch ein neues Trio gegründet, das sich erfolgreich mit einem Beethovenabend einführte. — Alexander Sebald spielte mit dem ausgezeichneten Klavierspieler Ernst von Dohnanyi die hier fast zu oft schon öffentlich vorgeführten drei Brahmsschen Violinsonaten. — Kammervirtuos Gentz trat wieder als Geiger und Bratscher auf; sein Streben, der Bratsche als Soloinstrument mehr Beachtung zu verschaffen, ist auf jeden Fall lobenswert; unterstützt wurde er durch Gesangsvorträge seiner Gattin Martha Gentz-Malte, die u. a. auch Lieder des als Begleiter fungierenden Pianisten Sergei v. Bortkiewicz sang. — Ein junger Geiger Fitzhugh Coyle Goldsborough nahm durch schönen Ton und beseelten Vortrag für sich ein; die ihn unterstützende Sängerin Margarethe Richter brauchte bei ihren Stimmmitteln und ihrer Schulung nicht ängstlich zu sein. — Wladislaw Waghalter brachte sich in einem Konzert mit dem philharmonischen Orchester, das sein Bruder Ignaz Waghalter dirigierte, wieder in Erinnerung und entwickelte in dessen ziemlich belangloser Rhapsodie einen schönen Ton und warmen Ausdruck. — Einen grossen Genuss bot Felix Berber, dem zuliebe Bernhard Stavenhagen das philharmonische Orchester dirigierte; der Künstler, der von jeher Abwechslung in das Geigenrepertoire gebracht hat, spielte ausser Mozart und dem besonders gut gelungenen Beethovenschen Konzert ein noch ungedrucktes Violinkonzert von dem kürzlich verstorbenen Conrad Heubner, das bei weniger starker Instrumentation und mit einigen Strichen sehr gewonnen hätte, auf jeden Fall ein grossangelegtes, ernstes und gehaltvolles Werk ist. — Die nach den Angaben des Dr. Blass gebauten Streichinstrumente, über deren Wert die Ansichten sehr auseinander gehen, wurden von dem philharmonischen Orchester, das zum Vergleich auch seine alten spielte, unter Leitung von Oskar Fried vorgeführt; Alfred Wittenberg spielte auf einer neuen Geige dazu das Beethovensche Konzert. Ein Urteil über diese neuen Instrumente kann m. E. erst abgegeben werden, wenn sie längere Zeit in Gebrauch sind. Jeder Versuch, die masslose Preisüberschätzung alter Streichinstrumente zu bekämpfen, verdient von vornherein Förderung. Wilhelm Altmann

Jegliches Talent kommt im Verlauf seiner Entwicklung an einen Punkt, wo sich die Wege kreuzen. Über die Wahl der einzuschlagenden Richtung entscheiden Anlage, Festigkeit und Charakter. Die getroffene Entscheidung bedingt die Weiterentwicklung

von Leben und Kunst. Wer gewinnen will, muss richtig wählen. Otto Hegner hat falsch gewählt und ist vom künstlerischen Ziele abgeirrt. Seine diesjährige Entwicklung bereitete allen, die auf ihn eine Hoffnung gesetzt hatten, eine schmerzliche Enttäuschung. Die Rosenthal-Godowskysche Auffasssung von Wert und Bedeutung des Pianismus ist vorherrschend geworden. Technik als Selbstzweck — trostloser Zustand der Seele. Selbst der Ruf als geschmackvoller Musiker gerät ins Wanken. Was wollen die ungeheuere Leichtigkeit und Eleganz der Hände, die prachtvollen Rouladen und Oktaven denn besagen, wenn die Ausdrucksfähigkeit schon jetzt erlahmt und die Phrasierung jenen gleichgültigen, indifferenten und langweiligen Zug zur Schau trägt, der auf eine mähliche Abstumpfung des Inneren schliessen lässt. Kunst ist innere Anstrengung! Diese nichtssagende Legerität, dieser monotone Wechsel eines farblosen mezzo piano und matten forte, sind völlig bedeutungslos. Es wäre zu beklagen, wenn das das Ende des „Musikers" Hegner wäre. — Frédéric Lamond spielte Brahms' Paganini-Variationen, — wie immer musikalisch gediegen und klar ausgearbeitet, aber etwas eintönig. Über Chopins Ballade lässt sich rechten. Die romantischen Stellen waren fein und voll Traum, aber der Balladenton ohne Wucht und technische Grösse. Sonderbar berührten die starken Luftpausen und agogischen Willkürlichkeiten in den Übergängen. — Georg Buddeus: ein Instrumentalist mit bedeutend entwickelter Technik, aber von kaltem Temperament. Phrasierung und Tempi willkürlich, hier losgeschnellt, dort ohne Not und zwingenden Grund verlangsamt. Künstlerische und musikalische Feinheiten blieben unbeachtet. Die instrumentellen Mittel sind noch überwiegend. Eine Sonate Mac Dowell's liess ein starkes Missverhältnis zwischen Wollen und Können erkennen. Es klang brahmsisch-schumannisch und zwischendurch nach nordisch-griegschen Schusterflecken. Der Pianismus mit seinen Gefahren klanglicher Kombinationen und unorigineller Tüfteleien hat der musikalischen Erfindung noch immer geschadet. Und zum heroischen fehlt's dem kleinen und feinen Genrekünstler an Aufbau und Form wie an grossem Atem. — Else und Cäcilie Satz sind nicht ohne Begabung. Die Ältere spielt schon recht verständig und ist im Tone reifer als ihre jüngere Schwester. Dagegen hat die kleinere mehr Blut und Temperament, aber eine harte trockne Technik und farblosen Anschlag. Bleibt abzuwarten, was sich aus der Dressur entwickelt. — Zwei ehrliche Musikanten: Hans Hermanns und Marie Hermanns-Stibbe, gaben uns „neue" Sachen für zwei Klaviere zu hören: einen feinen, sauber ausgearbeiteten Mozart (Sonate D-dur) und einen etwas langatmigen Grieg (Romanze op. 51). Alles trefflich geschult; der männliche Part in reicher Tönung, der weibliche durchsichtig wie Silberfiligran. Eine erfreuliche musikalische Einsicht, ein ruhiges, schlichtes Musizieren mit der Anspruchslosigkeit natürlicher Hingabe an die Sache selbst liessen uns aufhorchen und schenkten uns einige stille, frohe Augenblicke inmitten des Lärmes virtuosischer Zeiten. — Ich nenne schliesslich voll Bewunderung den Namen Marie Panthès, ein improvisatorisches Genie von einer Kühnheit und Leidenschaftlichkeit, die alles willenlos mit sich riss. Das war kein Klavierspielen mehr — das war ein Durchleben und Durchglühen Chopinscher Poesieen und Träume. Gewiss, sie liebt die blendenden Kontraste: hier ein Akkord in scharfer Belichtung, dort ein pp., zart getönt wie ein verschwimmender Lufthauch. Auch die Phrasierung ist oft bizarr, willkürlich, der Rhythmus etwas eigensinnig, das tempo rubato übermässig und raffiniert, zuweilen bis zur Verzerrung der Linie verwandt. Aber was will's bedeuten gegenüber dem Reichtum der Seele mit ihrem unerschöpflichen Reichtum an Farben und Nuancen, — gegenüber dieser wilden Eigenart von geradezu dämonischer Sinnlichkeit, — angesichts der zahlreichen Züge spontaner Grösse und vollendeter Grazie!? Es liegt an ihr, an ihrem Ernst und künstlerischen Charakter, ob wir durch sie nur eines raffinierten Impressionismus



oder wahrhaftiger Tiefe teilhaftig werden. — Aus der Sängerschar erwähne ich: Georg Fergusson und Anton Sistermans. Erster, ein zäher, elastischer Organismus von starker Konzentration, letzter ein „Riesenblasebalg" mit ungeheurem Atem. Dort eine feine Kombination zwischen Brust- und Kopfresonanz, hier ein Schwall, der alles „verschlingt". Bei Fergusson stets die potenzierte künstlerische Energie, daher der grösste Nutzeffekt bei einem Minimum von Atem, — bei Sistermans weitaus kolossivere Mittel, ein dreifaches Einsetzen und Verausgaben der Kräfte, aber vielleicht ein Viertel an effektivem Klangwert. Der klassischste Unterschied: dort stets eine feine, geschlossene Mundform, — hier alles sperrangelweit „offen". So hat auch der musikalische Schotte (das Flackern war wohl Erregung?) die grössere Durchschlagskraft, während Sistermans Schwächen: der Mangel an absolut reiner und scharfer Intonation, das „Kicksen" oder Umkippen, das Ziehen beim legato und portato, das Verpuffen der forte-Wirkungen, und schliesslich die schlechte, völlig undeutliche Aussprache ... aus ein und derselben Quelle fliessen. Entsprechend der verschiedenen Dynamik die verschiedene Gestaltungskraft, die den Schotten wiederum als geborenen Liedersänger kennzeichnete. — Von den Damen hole ich nach: Sylvia Meyersberg, die ohne sonderliche Reize und besonderes individuelles Vermögen Yvette Guilbert's Chansongenre zu kopieren suchte, — sowie Lotte Jahn (kleines Vortragstalent, aber dünnes technisch unfertiges Kopfstimmchen), Gertrud Pfeiffer, Anni Bendorff, Vally Pfeiffer, Else Dietrich (beide unannehmbar!), Luise Pinoff, nach der Zugabe ein etwas flacher offener Sopran von jener soubrettenhaften, zu hellen Färbung, — und Amanda Berthier, ein hoher Koloratursopran mit unsicherem Ansatz und viel zu offener Form- und Mundbildung. Rudolf M. Breithaupt

Anna von Bertrand besitzt einen recht gut geschulten Mezzo-Sopran, es fehlt ihr aber, trotz guter Anlage dafür, an Durchbildung für Vortrag. — Ein sprödes Organ, das zuweilen beinahe ganz versagt, besitzt Antonie Kölchens. Die kaum bemerkbare Auffassung wird durch falsche Akzentuierung noch amateurischer. — Das Ehepaar Eugen und Margarete Brieger gab einen Lieder- und Duett-Abend. Die Stimme von Frau Brieger ist nicht gross, aber angenehm, der Vortrag nicht tiefgehend. Ausdrucksvoller singt Herr Brieger. Sein Bariton, von bescheidener Fülle, ist fein gebildet. — Hella Sauers Programm überstieg weit ihre Kräfte. Bei matter, stetig flackernder Stimme ist auch der temperamentvollste Vortrag nicht von Nutzen. — Ihr Auditorium zu fesseln versteht Alice Venning (London), die ihren hellen Sopran gut verwendet, ungekünstelt singt und deutlich ausspricht, eine erfreuliche Erscheinung auf dem Konzertpodium. Lily Henkel (London) spielte in Gemeinschaft mit Fritz v. Bose (Leipzig) mehrere Werke für zwei Klaviere. Einzeln sind beide treffliche Pianisten, das Zusammenspiel war mangelhaft. — Wenig befriedigen konnte das Klavierspiel von Theodor Prusse. Den Passagen in der Phantasie und Sonate von Mozart fehlte es oft an Glätte und Deutlichkeit, dem Vortrag an Poesie. Anzuerkennen ist, dass Herr Prusse auch eine Sonate des zu wenig bekannten Mac Dowell gewählt hatte. — Thekla Scholl zeigte feines, echt musikalisches Empfinden neben souveräner Beherrschung alles Technischen. Durch aussergewöhnlich geistvolle Interpretation ist ihr Spiel jeden Augenblick interessant. Den Höhepunkt erreichte sie in der f-moll Sonate, op. 5, von Brahms. — Die Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten einen Martin Plüddemann-Abend veranstaltet, dessen Werke viel häufiger auf den Programmen erscheinen sollten. Eine gewisse Originalität, wenn auch zuweilen durch Anklänge an Bekanntes unterbrochen, spricht aus ihnen allen. Sehr eigentümlich ist z. B. „Niels Finn" aus Björnson's „Hulda", von Anna Muthesius ausgezeichnet gesungen. Auch der Baritonist Joseph Loritz verhalf durch sein klangvolles Material und inniges Empfinden vielen Gesängen zu grossem Er-

folge. Weniger gefiel mir der dünne Sopran von Maria Erdmann. Zum guten Gelingen trugen noch die sehr guten Vorträge des Männerchors Cäcilia-Melodia unter Leitung von Max Eschke und die überaus feine Klavierbegleitung von Eduard Behm bei. — Von mehreren Cellisten, die ich hörte, ist Henry Bramsen der bedeutendste, obgleich sein Spiel mehr Natur als Kunst verrät. Die Technik schüttelt er sich aus dem Ärmel, der Ton ist elastisch beseelt. Seine Oktaven sind bewundernswert. Er spielte mit C. Ansorge, der etwas zu massiv sich vordrängte, Schuberts h-moll Duo für Violine und Klavier in einem geschickt gemachten Arrangement und die Sonaten in C und A von Beethoven. — In dem noch sehr jugendlichen Dambois entdeckte ich mehr als einen genialen Virtuosen. In ihm steckt das Zeug zu einem bedeutenden Künstler. Das zeigte sich in dem durchdachten Vortrag der Boellmannschen Variationen und in Bruchs schönem Ave Maria. Manchmal schlägt er noch zu viel über die Stränge. Sein Ton ist gross, Technik leicht, die Unmanieren der belgischen Schule, wie z. B. das glissierende Crescendo zum Auftakte der folgenden Phrase, besitzt er leider in starkem Mass. — Auch Boris Hambourg hat hervorragendes Talent, auch er ist noch jung. Dafür ist sein Vortrag bezüglich der Phrasierung schon sehr weit entwickelt, die Fertigkeit gleichfalls gross. Die Dünne des Tons kann man wohl auf Rechnung seines Instrumentes setzen. Er ist ein solider und korrekter Spieler. Am besten spielte er Stücke von Tenaglia und Händel. Das Philharmonische Orchester unter Kapellmeister Scharrer begleitete nicht fein genug, war auch im Konzert von de Swert unsicher. In der Ouvertüre zur „Zauberflöte" standen die Fagott-Passagen nicht auf der Höhe. — Die Altistin Marie Loewe rechtfertigte durch nichts ihr öffentliches Auftreten. Der mitwirkende Violinist Alexander Sebald spielte Beethovens G-dur Romanze sehr ausdruckslos. — Besitzer einer ganz herrlichen Baritonstimme ist Henry Jackson-Norris. Leider intoniert er unsicher und kann Schubert und sonstige Tonsetzer nicht erfassen. Arthur Laser

DRESDEN: Das erste Symphoniekonzert (Serie A) der Königl. Kapelle brachte als Neuheit ein symphonisches Vorspiel zu Grillparzers Drama „Der Traum ein Leben" von Felix Draeseke, eine gross angelegte Tondichtung in Form einer frei behandelten Ouvertüre, die sehr freundlich aufgenommen wurde. Im selben Konzert errang die fünfte Symphonie (e-moll) von Tschaikowsky einen durchschlagenden, nach dem zweiten und letzten Satze sogar stürmischen Erfolg, den das prachtvolle, musikalisch sehr reiche und durch seine Einzelschönheiten ebenso wie durch den grossen Zug des Ganzen bemerkenswerte Werk auch durchaus verdiente, zumal die Wiedergabe durch die Königl. Kapelle unter Schuchs Leitung hinreissend war. Ein Konzert des Hamburger Lehrergesangvereins unter Richard Barth mit Frau Neugebauer-Ravoth als Solistin sowie ein solches des Dresdener Lehrergesangvereins unter Friedrich Brandes mit Herrn Barys solistischer Mitwirkung bildeten die einzigen grossen Veranstaltungen der letzten Wochen. Dagegen kamen in verschiedenen Matineen (bei Bertrand Roth, des Petriquartetts) zahlreiche Werke Draesekes zu Gehör, auf dessen reiches Schaffen das Publikum von allen Seiten nachdrücklich hingewiesen wurde. F. A. Geissler

ESSEN: Durch ihre beiden Bach- und Reger-Konzerte am 7. und 8. Okt. verwandelte die Musikalische Gesellschaft unsere Stadt in einen Sammelpunkt der musikalischen Autoritäten und Musikfreunde der beiden Schwesterprovinzen. Galt doch die Feier einem mit Spannung erwarteten Ereignis: der Uraufführung von Max Regers Sinfonietta, die zu leiten Felix Mottl aus München berufen worden war. Den ersten Abend bestritt Karl Straubes, des Leipziger Thomasorganisten, unendlich grosse Orgelkunst, die das Rieseninstrument jeder feinen Regung gefügig zu machen weiss. Seine Ausdeutung der furchtbaren Regerschen Inferno-Phantasie und Fuge op. 57, sowie der Choralphantasie über „Wachet auf" liessen die Fülle der Gesichte, die der Tondichter

geschaut, in voller Grösse vor uns erstehen. Darauf folgte Bach, als ein Lebender vor uns hingestellt, mit dem D-dur Präludium und Fuge, dem Andante aus der IV. Orgelsonate und dem e-moll Präludium und Fuge. Lauter Offenbarungen, die die weitverbreitete Scheu vor der Orgel verscheuchten, der nun alle Starrheit genommen war. Die Feststimmung des ersten Abends steigerte sich mit dem zweiten, den Mottl mit Mozarts Serenade für vier Orchester einleitete. Bachs V. Brandenburg. Konzert, dessen Klavierpart Reger in genialer Weise spielte, während Konzertmeister Kosman ihm in der Soloviolinpartie und B. Samuels in der Flötenpartie vortrefflich sekundierten, rahmten Regersche Lieder ein, in denen Adele Münz-Barmen als Sängerin von ausgezeichneten Qualitäten für die grosse Öffentlichkeit entdeckt wurde. Regers Sang von der Freude am Leben, die das Dasein in Lust und Schmerz bejaht, die Sinfonietta, machte den Schluss. Die unerhörte Kompliziertheit der Partitur mit ihrer noch nicht erlebten Polyphonie und der völlig neue Orchesterstil liessen die Hörer zunächst wohl etwas stutzen, doch fand man bald ein näheres Verhältnis zu dem Neuen, das sich da zum ersten Male offenbarte. Das wunderherrliche Larghetto wie das Finale lösten endlosen Jubel aus, und der Komponist wurde samt Mottl, der mit dem vortrefflichen Orchester seine geniale Interpretationskunst in glänzendstem Lichte zeigte, stürmisch gefeiert. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Dem Beginn der eigentlichen Konzertzeit präludierte diesmal der Münchener Hofkapellmeister Franz Fischer am Klavier, indem er auf Einladung unseres Vereins für ästhetische Kultur mehrere seiner bekannten Richard Wagner-Übertragungen vorspielte, ein Rezital, dessen Sinn man wohl am richtigsten auffasst, wenn man dabei weniger an Wagner-Propaganda oder an eine bedeutende Pianistenleistung denkt, vielmehr darin einen Fingerzeig dafür erblickt, dass die Satzkunst für Klavierauszüge auch mit Bülow und Klindworth noch nicht die Grenze ihrer Entwicklungsfähigkeit erlangt hat. Bald nach Fischer kam Ernst von Possart aus München, um noch einmal seine Manfred-Rezitation zur Schumannschen Musik hören zu lassen, diesmal ohne romantisches Kostüm und Szenerie, im 1. Opernhauskonzert, aber mit den bekannten, prachtvollen Wirkungen, die er erzielt, indem er mit den Worten, ja den einzelnen Silben genau die beabsichtigten Noten der Musik trifft und dabei doch ganz allein der Dichtung hingegeben scheint. Orchestermusik-, Solo- und Chorgesänge und sonstige Rezitationen wurden durch die Kräfte unserer städtischen Bühnen sehr schön besorgt. Die Museumsgesellschaft schickte zuerst die Petersburger Kammermusiker Kranz, Kamensky, Bornemann, Butkewitsch ins Treffen, deren Streich-Quartett sich namentlich in Werken von Glazounow (vier Novelletten op. 15) und Tschaikowsky sieghaft zeigte, dagegen Beethovens op. 59 etwas kühl behandelte. Die Museums-Freitagskonzerte wurden mit dem feierlichen und doch fast volkstönigen Hymnus, den Beethoven am Beginn seiner Ouvertüre zur „Weihe des Hauses" anstimmt, gar würdig inauguriert, dann erklang u. a. Edith Walkers vornehme Stimme in der grossen Leonoren-Arie und in nobel interpretierten Liedern von Brahms, ferner auch die kurze A-dur Symphonie, die Mozart als 18jähriger Jüngling schrieb (Köchel 201) und die für Frankfurt Novum war. Unter S. v. Hauseggers Direktion kam es zu einer feingefeilten Wiedergabe, und aus dem Seitenthema des 1. Satzes schien uns Mozart schon mit der sonnigen Grazie seines reifsten Schaffens anzulächeln. Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Bis jetzt fand nur eine Kirchenmusik-Aufführung statt, die der Berliner Domchor veranstaltete. Doch waren seine Darbietungen so wenig des Ruhmes und Namens würdig — ich vermisste namentlich in den Werken Croce's, Palestrina's und Seb. Bachs jede feinere Herausarbeitung des Stimmungsgehaltes — und zudem war das Programm unkünstlerisch zusammengestellt, dass alle anspruchsvolleren Zuhörer ziemlich enttäuscht die Kirche verliessen. Martin Frey

HANNOVER: In dem ersten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle gab es unter Kotzky's Leitung als Novität „Klage der Nausikaa" aus dem Zyklus: „Fahrten des Odysseus" von Boehe, Brahms' c-moll Symphonie und Wagners „Huldigungsmarsch". Das Boehesche Werk ist, ähnlich den hier schon früher aufgeführten Zyklusteilen „Odysseus Ausfahrt" und „Insel der Kirke", eine stimmungsreiche, instrumental ungemein wirkungsvolle Komposition, wenn sie auch an Ursprünglichkeit der Erfindung hinter den beiden letztgenannten zurücksteht. Solistin des Abends war Katharina Fleischer-Edel. — Ferner besuchten uns die Sängerinnen Helene Staegemann und Edith Walker. — In seiner Art ebenso interessant war ein „Zeitgenössische Tonkunst" betiteltes Konzert, in dem pädagogische und Kammermusik-Literatur der neuesten Zeit vorgeführt wurde. Ausführende waren die Sängerin von Niessen-Stone, der Pianist J. Kwast und der Violinist Lauboek. L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Die amerikanische Violinistin Maud Powell besuchte auf ihrer Tournée durch Süd-Afrika im Monat Juni auch Johannesburg. Sie wurde unterstützt von mehreren Künstlern, unter denen die Cellistin May Mukle hervorzuheben ist. Leider waren auch diesmal die Klagen über eine äusserst geschmacklose Programmzusammenstellung nicht unberechtigt; die alten Meister kamen kaum zu Wort und von den modernen Komponisten waren durchaus nicht die bedeutendsten vertreten. Das Publikum hatte durch das minderwertige Programm daher auch nur Gelegenheit, die Technik der entschieden begabten Geigerin zu bewundern. — Wie falsch die Spekulationen auf den schlechten Geschmack selbst des hiesigen Publikums sind, zeigten die Konzerte des Pianisten Mark Hambourg, der im August vor beinahe stets ausverkauftem Hause fünf Klavierabende gab. Sein Auftreten bildete den Glanzpunkt der Saison. — Viel Sympathieen bringt man dem talentvollen jungen belgischen Cellisten Arthur Baroen entgegen, der sich kürzlich in Johannesburg niedergelassen hat. — Das hiesige musikalische Leben hat fernerhin eine entschiedene Bereicherung durch die Sängerin Maly von Trützschler erfahren, die an der Seite ihres Gatten M. E. G. Sanders seit kurzem in Johannesburg weilt. Wir hörten die Künstlerin zuerst in dem Antrittskonzert Arthurs Baroens, dann in dem Eröffnungskonzert des deutschen Klubhauses und fernerhin in dem Jahresfest der „Musical Society". Bei jeder dieser Gelegenheiten erwies sich die Sängerin in einem gediegenen Programm als ernste Künstlerin. — Unter Signor Galeffi hat sich eine Orchestervereinigung gebildet, die beabsichtigt, hier eine Reihe von Orchesterkonzerten zu geben. In Pretoria findet Signor Galeffi mit seiner Kapelle stets ein ausverkauftes Haus; um so wunderlicher mag es erscheinen, dass der tüchtige Dirigent hier in dem viel grösseren Johannesburg wenig Entgegenkommen findet. Es wäre wirklich an der Zeit, dass Johannesburg, eine Stadt von 100000 Einwohnern und 28 Vororten, sich endlich besinnen wollte, derartige Unternehmen zu unterstützen. — Als neueste Erscheinung auf musikalischem Gebiet wäre noch Margie Benett zu nennen, die ihren dauernden Aufenthalt in Johannesburg genommen hat. In letzter Woche trat sie zum ersten Male auf und erfreute durch einen singenden Anschlag und feine künstlerische Auffassung. Sidney P. Bunting

KARLSRUHE: Bisher hatten wir erst zwei Konzerte zu verzeichnen. Das erste, im „Hans Schmidt-Zyklus", führte die Violinistin Elsie Playfair hierher, die in der schwierigen Brahms-Sonate G-dur, im Adagio aus Bruchs d-moll Konzert usw. sich als eine Geigerin von erstklassiger Bedeutung erwies. Als Begleiter und Solist exzellierte Carl Friedberg vor allem mit Chopin. Einen Klavierabend veranstaltete die Pianistin Paula Stebel, die u. a. mit Brahms' Sonate op. 1 C-dur eine wundervolle Künstlerschaft entfaltete. Als geschmackvolle, feine Liedersängerin wirkte in diesem Konzert Eva Lessmann mit. Albert Herzog



KONSTANTINOPEL: Neben den regelmässigen sechs Symphonie-Konzerten der Union-Française, die ausser allbewährten klassischen Sachen auch einige neue hypermoderne französische Stücke vorzuführen versuchten —, den drei Symphonie-Aufführungen der Gesellschaft der Musikfreunde in der Teutonia, die uns in historischer Fortsetzung ihrer Programme in dieser Saison unter meiner Leitung: Cherubini, Wasserträger-Ouvertüre, Mozart, Jupitersymphonie und Klarinettenquintett, Beethoven, Violinkonzert (Gerhard Brassin), achte Symphonie und Septett, ferner Einzug der Götter in Walhall in guter Aufführung brachten — waren von solistischen Genüssen nur hervorzuheben: drei Konzerte des Baritonisten Steger, der sich als vorzüglicher Liedersänger erwies; drei Konzerte des Fitzner-Quartetts, das durch prächtiges Ensemble und stilreine Aufführung besonders klassischer Werke erfreute. Ferner die „Böhmen" mit der unvergleichlichen Verve und dem dramatischen Zug in ihren vollendeten Leistungen. Zuletzt ein künstlerisches Dreigestirn: Frau Bodmann und Kammervirtuos Brückner aus Cassel mit Kammersänger Giessen, mit einem überaus reichen Programm köstlicher Arien, Lieder und Solostücke, das besonders dem deutschen Publikum eine Fülle reinsten Genusses bot. Leider hatten die Konzerte dieser Künstler recht herzlich wenig „klingenden" Erfolg. Die Gründe hierzu habe ich des öfteren schon hier klargelegt. Ins „Palais" kommt jetzt schwerlich noch ein Künstler (früher war das die Haupteinnahme, mindestens 2000 Franken und Orden); aus Gründen, die ich hier nicht zu erwähnen brauche. — Den Zuhörerkreis für deutsche Künstler stellt fast nur eine und dieselbe deutsche Gemeinde dar; das einheimische Element, Griechen, Armenier, Levantiner usw. neigt mehr den Franzosen und Italienern zu und fehlt mit diesen fast gänzlich. Die Türken wagen in jetziger Zeit nicht, fremdländische Konzerte zu besuchen, halten sich „force majeure" allen öffentlichen Aufführungen fern! — Eine Ausnahme machte das Wien-Berliner Operetten-Ensemble unter der Direktion von H. Zöllner, das bei guten Aufführungen deutscher Operetten auch bei dem hiesigen allgemeinen Publikum Gnade fand und Geld verdiente: Cherchez la femme! — Ebenso auch eine französische annehmbare Operettentruppe für die Sommer-Saison im Piccolo Campio, mit welcher der Unterzeichnete die Fledermaus — als Chauve Souris — in französischer Auflage einstudierte und mit grossem Erfolg bei fast immer ausverkauftem Hause dirigierte. (Ein deutscher Kapellmeister mit einer französischen Truppe eine deutsche Operette im Orient — auch ein kleiner politischer und künstlerischer Erfolg — ganz an der Tagesordnung — soit à propos! —) Paul Lange

LEIPZIG: Zu Ende der ersten Oktoberwoche hat auch hier die Konzertsaison begonnen, und mehr als einige Versuchskonzerte, von denen uns ein etwas verfrühter Lieder-Abend der feinstimmigen Sopranistin Emmy Weinschenk lebhafteres Interesse und gute Hoffnungen hervorrufen konnte, haben bislang ein populäres Kammermusik-Konzert des Berliner Waldemar-Meyer-Quartetts und das erste Gewandhauskonzert, in dem Helene Staegemann als vornehm-künstlerisch gestaltende Gesangssolistin mitwirkte, zu rechter Sammlung für das nun neu anhebende Musikgeniessen angeregt. Das Waldemar-Meyer-Quartett brachte in tüchtiger Weise, aber ohne besondere Klangschönheit und volle rhythmische Präzision, nur Beethoven-Werke, erst das e-moll Quartett aus op. 59, dann — unter Mitwirkung einiger Bläser aus der Berliner Hofkapelle — das Septett op. 20 zum Vortrag, und zwischen diesen beiden Nummern spielte Waldemar Meyer in warmer Tongebung die beiden Violin-Romanzen, für das alles vom Publikum mit viel freundlichem Beifall gedankt wurde. Das erste Gewandhauskonzert war in seinem instrumentalen Teile ganz auf die „drei grossen Been" eingestimmt, und Bachs D-dur Suite (mit der Air) in Mendelssohns Bearbeitung, Beethovens zweite Leonoren-Ouvertüre und die D-dur Symphonie von Brahms reihten sich bedeutsam genug anein-

ander, wobei denn allerdings nach kleinen Unebenheiten in der Wiedergabe einzelner Suitensätze und des Ouvertüren-Anfanges Prof. Nikisch und das Gewandhausorchester erst mit der hier und da etwas grell belichteten aber doch prächtig gelingenden und wunderbar fesselnden Interpretation der Symphonie sich vollen Triumph erspielen konnten. Arthur Nikisch, der in diesen Tagen seinen 50. Geburtstag (12. Oktober) und zugleich (10. Oktober) das Fest einer zehnjährigen Wirksamkeit als Leiter der Gewandhauskonzerte feiern konnte, wurde, nachdem ihm Vormittags bereits Ehrengeschenke und Glückwünsche vonseiten der Konzertdirektion und vieler Korporationen, Vereine und Kunstgenossen dargebracht worden waren, Abends am Pult mit lebhaftem Gratulationsapplaus des Publikums empfangen. Arthur Smolian

LONDON: Die Promenadenkonzerte der Queens-Hall nähern sich ihrem Ende; sie waren während der Ferienmonate das einzige musikalische Ereignis, das des Erwähnens wert ist. Am beliebtesten sind die Wagnerprogramme am Montag. Solisten von irgendwelchem Rang und Ruf sind während dieser Saison in den Promenadenkonzerten nicht aufgetreten. In der vorigen Woche liess sich Fritz Kreisler, in dieser Jan Kubelik hören, mit dem gewohnten Erfolg, aber auch mit dem gewohnten Programm. Von Neuheiten hat Henry Wood Richard Strauss' „Symphonia Domestica" und Hauseggers „Barbarossa"-Symphonie geboten. „Barbarossa" begegnete demselben bösartigen Vorurteil, das gegenwärtig alles, was deutsch ist, in England zu bestehen hat. Das Werk ist gewiss keine Meisterarbeit, aber so brutal totgeschlagen zu werden verdient sicherlich eine künstlerische Betätigung niemals, wie es hier die musikalische Kritik mit Hauseggers symphonischem Gedicht getan hat. Verglichen mit englischen Kompositionen, die man jetzt, wo die Unterstützung der „home industry" das Schlagwort geworden ist, ist der Barbarossa eine lebendige Macht. a. r.

PORTO ALEGRE: 15. Juli 1905. Trotzdem Porto Alegre Grossstadt von 100000 Einwohnern ist, kann ich doch nur von Dilettantenkonzerten berichten; ein wirklicher Künstler findet hier leider kein Feld, vielleicht eher ein Virtuose, denn das rein äusserliche trifft bekannte Saiten. Die deutsche Gesellschaft Germania feierte am 25. Juni ihr 50jähriges Bestehen durch ein Konzert, in dessen orchestralem Teil Flotow, Weber und Wagner Platz fanden, letzterer mit dem Marsch aus Tannhäuser, der, von H nach B übertragen und ohne Chor, von nicht übler Wirkung war, besonders wenn man berücksichtigt, dass für sämtliche Orchesternummern nur drei Proben möglich waren. (Die sogenannten professors da musica, die zur Mitwirkung herangezogen werden, sehen Proben beinahe als etwas Entwürdigendes an.) Da in der ganzen grossen Stadt kein Fagottspieler zu haben ist, wurde das Fagott durch das sonst so ziemlich ausser Gebrauch gekommene Ophikleïde ersetzt, das passabel seinen Platz ausfüllte. Ausgezeichnet wurde von Dilettanten Faust von Sarasate und die XIV. Rhapsodie von Liszt vorgetragen. — Interessant sind jedesmal die Besprechungen der Konzerte in den hiesigen landessprachlichen Blättern, die, da sie sich zweifelsohne dem musikalischen Verständnis der Bevölkerung anpassen, dieses am besten illustrieren. Da ist alles überschwenglich, der stärksten persönlichen Schmeicheleien, der unsinnigsten Anhimmelungen kann nicht genug getan werden, aber eine Kritik oder nur etwas ähnliches sucht man vergebens. Es ist auch kaum möglich, denn das Verständnis für gute Musik, die wir Deutschen im Auslande pflegen, so gut es eben möglich ist, geht mit sehr geringen Ausnahmen Kritikern wie Publikum ab. — Der sonst so rührige Klub Haydn musste eine unfreiwillig lange Pause machen, weil er keinen Dirigenten fand; ob nun gerade in der Person des Giuseppe Morini der geeignete Mann gefunden ist, die klassischen Traditionen des Vereins hochzuhalten, ist mir mehr als zweifelhaft. — Ein ansprechendes Talent mit starker, umfangreicher und abgesehen von einigen Gutturaltönen auch angenehmer Stimme, mit angenehmer Vor-

tragsweise zeigte eine demnächst nach Kopenhagen zur weiteren Ausbildung abreisende junge Dame, Frl. Rasmussen, in einigen Konzerten, die sie zwecks Erwerbung der Studienmittel gab. — Eine Operngesellschaft scheint sich dies Jahr nicht hierher zu wagen; eine gute Truppe kommt nicht auf die Spesen, weil der Besuch wegen zu hoher Eintrittspreise schwach ist und eine schlechte singt eo ipso vor fast leeren Bänken. Und da man doch die Musik leidenschaftlich liebt, eine Rasseeigenschaft der romanischen Völker, müssen die Havaneiras, Tangos und die weiteren allerelendesten Tanzkompositionen, die allen musikalischen Gesetzen Hohn sprechen, herhalten, die hier wie Sand am Meere entstehen, meist Produkte solcher, die kaum die Notenskala kennen. Fr. Köhling

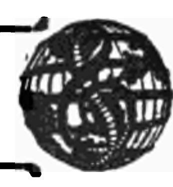
STUTTGART: Etwas zage setzt das Konzertleben ein. Der erste Ruf erging vom Oratorium „Moses", das der Klassische Verein unter Leitung des Komponisten de Lange aufführte. Warum das freundliche, aber bedeutungslose Werk ein zweites Mal gehört werden musste? Es bleiben im Mozartjahr zwei Abende für die kirchliche Gesangmusik. Man sollte darauf achten, dass die Meisterwerke planvoller wiederkehren. In Cannstatt gibt Rückbeil fünf Symphonieabende mit seinem Konzertorchester; die Entwicklung der Symphonie vor Beethoven ergänzt das Beethoven-Programm der Abonnementskonzerte. Rückbeil ordnet auch die Nummern der Solisten in den geschichtlichen Zusammenhang. Dr. Karl Grunsky

WIEN: Der Hamburger Lehrergesangverein hat lange vor Beginn der hiesigen Konzertsaison (5. Oktober) Wien einen Besuch abgestattet. Das hinderte zwar einen Massenbach seiner Produktion, doch tat es den Sympathieen keinen Abbruch, mit denen diese tüchtige Körperschaft hier allerwärts begrüsst wurde. Der Verein erschien in der Stärke von etwa 300 Mann und bewährte sich unter der Leitung seines ausgezeichneten Chormeisters Richard Barth als vortrefflich geschulter Chor, dessen schwungvolle Vorträge durch die hier ungewohnt scharfe Akzentuation der Konsonanten eine seltene Ausdruckskraft des Wortes erreichen. Der Verein bot in „Olaf Trygvason" (F. A. Reissiger), der „Gewitternacht" von Fr. Hegar und den Volksliedern „Zu Roma, auf den Gassen" (Baldamus) und dem Scherzlied „Die Spinnerin" bewundernswerte und erfolgreiche Leistungen. Käthe Neugebauer-Ravoth unterbrach die Produktion des Chores durch Liedervorträge, in denen sie Gesänge von Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms mit ihrer zierlichen Sopranstimme und einer ausgesprochenen Begabung für das Naive künstlerisch vorzüglich und unter grossem Beifall zu Gehör brachte. Gustav Schoenaich

ZÜRICH: Zu den Vorplänkeleien des Winters resp. der durch ihn bedingten Aufmerksamkeit auf anderes als die Natur müssen wir auch Friedbergs Beethoven-Abend zählen, der mit Zuzug von Johannes Hegar, dem allzufrüh in Ruhestand getretenen Cellisten, eine Reihe selten gehörter Schöpfungen für Klavier und Cello vortrug. Einheimische hatten herzlich wenig Erfolg mit vokalen und instrumentalen Darbietungen, bis mit einem Schlag der Rendezvousplatz für alles, was auf das Kosewort „musikalisch" Anspruch macht, seine Pforten auftat. Die Abonnementskonzerte füllen den Tonhallesaal bis zum letzten Platz. Friedrich Hegar tritt mit dem 40. Dirigentenjahr auch sein letztes an, denn sein Nachfolger im „gemischten Chor" soll ihn auch hier ersetzen: Volkmar Andreä. Die vor 10 Jahren zur Eröffnung des Hauses gespielte Weiheouvertüre des Meisters begann den Abend, worauf Henri Marteau uns wiederum zur Bewunderung seines nobeln, geschmeidigen Spiels ohne Mätzchen hinriss. Mit der 8. Symphonie dominierte ebenfalls Beethoven, wie überhaupt das Saisonprogramm konservativen Charakter trägt. Wilhelm Niedermann



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1906. Bd. I und II. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

Bonifaz Kühne: Gesanglehre für schweizerische Volksschulen. II. Heft. Verlag: Orell Füssli, Zürich.

Ernst Challier sen.: Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst. Ein unausführbares Deutsches Reichsgesetz. Selbstverlag.

Louis Löwenthal: Der Resonator Violin-Stimm-Balken für Streichinstrumente. Broschüre.

Edmund Georgi: Der Führer des Pianisten. Verlag: P. Pabst, Leipzig 1905.

Cyrill Kistler: Der doppelte Kontrapunkt. (Mk. 3.) Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

G. B. Lamperti: Die Technik des Belcanto. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

MUSIKALIEN

Karl Balthasar: Brautgesang. op. 7. (Mk. 1,50.) Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Hans Hochapfel: Drei Lieder. op. 14. (à Mk. 0,80.) Ebenda.

Josef Krug-Waldsee: Vier Lieder für eine Singstimme. op. 47. (No. 1 und 2 à Mk. 0,80; No. 3 und 4 à Mk. 1.) Ebenda.

Edouard Schilsky: Zwei volkstümliche Lieder für eine Singstimme. (Mk. 2,20.) Ebenda.

Julius Schweitzer: Zwei Duette für Sopran und Bariton. (Mk. 2,70.) Ebenda.

Edmund v. Strauss: Vier Duette für Sopran und Bariton. (No. 1 und 3 à Mk. 1, No. 2 und 4 à Mk. 1,20.) Ebenda.

Heinrich Scherrer: Deutsche Volkslieder und Balladen zur Gitarre. No. 1—16. (à Mk. 1.) Verlag: Georg D. W. Callwey, München.

Bernhard Dessau: Serenade für Violine mit Bgl. des Pianoforte. op. 33. (Mk. 2.) Verlag: Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Willy Rössel: Zwei moderne Klavierstücke. (à Mk. 1.) Ebenda.

Paul Scheinpflug: Zwei Gesänge für mittlere Singstimme, Violoncello und Klavier. op. 7. (No. 1 Mk. 2, No. 2 Mk. 3.) Ebenda.

G. Zanger: Klassische Kompositionen für Violine, Violoncello und Harmonium bearbeitet. (No. 1 und 5 à Mk. 1,80, No. 2 Mk. 2,30, No. 3 und 4 à Mk. 2, Nr. 6 Mk. 1,50.) Ebenda.

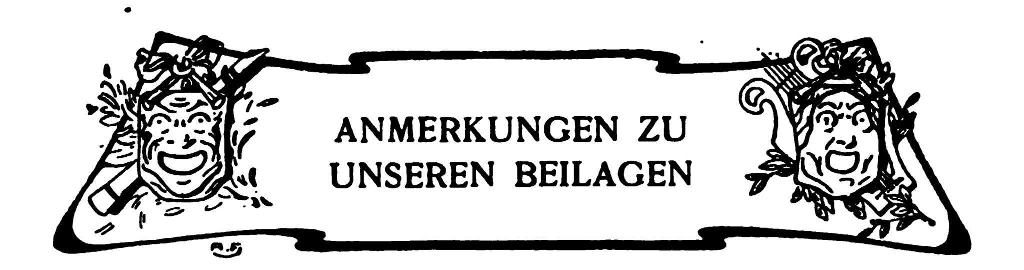
Cyrill Kistler: Faust. Erster Teil. Musikdrama in 4 Akten nach Wolfgang v. Goethe. Klavierauszug von Kunibert Kistler. Verlag: Bruno Wieland, Ravensburg.

Hermann Erler: Liebeswalzer. Nach Melodieen von Franz Schubert aus Volksliedergedichten für Sopran, Bariton und Klavier. (Mk. 3.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Oskar Zehrfeld: op. 5. No. 1. Advent. Nr. 2. Totenfest. Für gemischten Chor (Partitur Mk. 0,60.) Verlag: J. G. Walde, Löbau.

Carl Loewe: Geistliche Gesänge für mittlere Singstimme. Herausgeg. von Dr. Leopold Hirschberg. (Mk. 1,50.) — 44 Präludien für die Orgel aus „Musikalischer Gottesdienst“. Ausgewählt und bearbeitet von Gustav Zanger. Vorwort von Dr. Leop. Hirschberg. (Mk. 2.) Verlag: Georg Bratfisch, Frankfurt a. O.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



Meister Felix Draesekes Porträt zu seinem 70. Geburtstage unsern Lesern rechtzeitig vorzulegen, hinderten uns die beiden Bachhefte. So kommen wir denn heute und zwar mit einem Bilde, dem eine prachtvolle Aufnahme von Hugo Erfurth, Dresden, zugrunde liegt, deren Vorzüge allerdings nicht auf den ersten Blick erkennbar sein mögen.

Aus Anlass des 70. Geburtstages (9. Oktober) von Camille Saint-Saëns bringen wir das Porträt des bedeutendsten lebenden französischen Meisters nach seiner jüngsten photographischen Aufnahme.

Es folgt das Bild eines hervorragenden Vertreters der Musikwissenschaft, Dr. Guido Adlers in Wien, Professor an der dortigen Universität, der am 1. November sein 50. Lebensjahr vollendet. Das Relief-Porträt des Gelehrten ist die Arbeit von Robert Léon, einem hochbegabten jungen Wiener Künstler, und wird von sachverständiger Seite als ausserordentlich gut getroffen und charakteristisch bezeichnet.

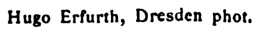
Seinen 75. Geburtstag beging am 31. Oktober Prof. Robert Radecke, Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin. 1858—63 veranstaltete er in der preussischen Hauptstadt grosse Chor- und Orchesterkonzerte, wurde 1863 als Musikdirektor am Kgl. Opernhaus angestellt und bekleidete von 1871—87 das Amt eines Kgl. Kapellmeisters. Nach Sterns Tode leitete er bis 1888 das Sternsche Konservatorium; er ist Mitglied der Akademie und des Senates. Als Komponist ist er besonders mit Liedern und Chorliedern hervorgetreten.

Es folgt das Porträt Karl Friedrich Zoellners (gest. 25. September 1860 zu Leipzig), des berühmten Pflegers des Männergesangs und Begründers der „Zöllnervereine". Unter den Namen der Komponisten für Männerchor steht Zöllner in erster Reihe.

Unser Bestreben, für unsere Reproduktionen künstlerisch wertvolle Originale zu verwenden, zeigt auch das folgende Blatt: das Richard Strauss-Porträt nach einer Originalradierung von Farago, die nach dem Leben geschaffen und von dem Dargestellten höchst beifällig aufgenommen wurde. Unsere Nachbildung ist übrigens die allererste Publikation, denn das schöne Blatt selbst, das der Kunstverlag Fritz Gurlitt, Berlin, herausbringt, ist noch nicht erschienen.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



Hugo Erfurth, Dresden phot.



FELIX DRAESEKE ○
⁎ 7. OKTOBER 1835

V. 3

Aus dem Kunstwart





V. 3

CAMILLE SAINT-SAËNS
* 9. OKTOBER 1835 o



○ ○ GUIDO ADLER ○ ○
✱ 1. NOVEMBER 1855



V. 3





V. 3

ROBERT RADECKE
* 31. OKTOBER 1830



KARL FRIEDRICH ZOELLNER
† 25. SEPTEMBER 1860



V. 3







V. 3

o o RICHARD STRAUSS o o
nach der Radierung von Farago



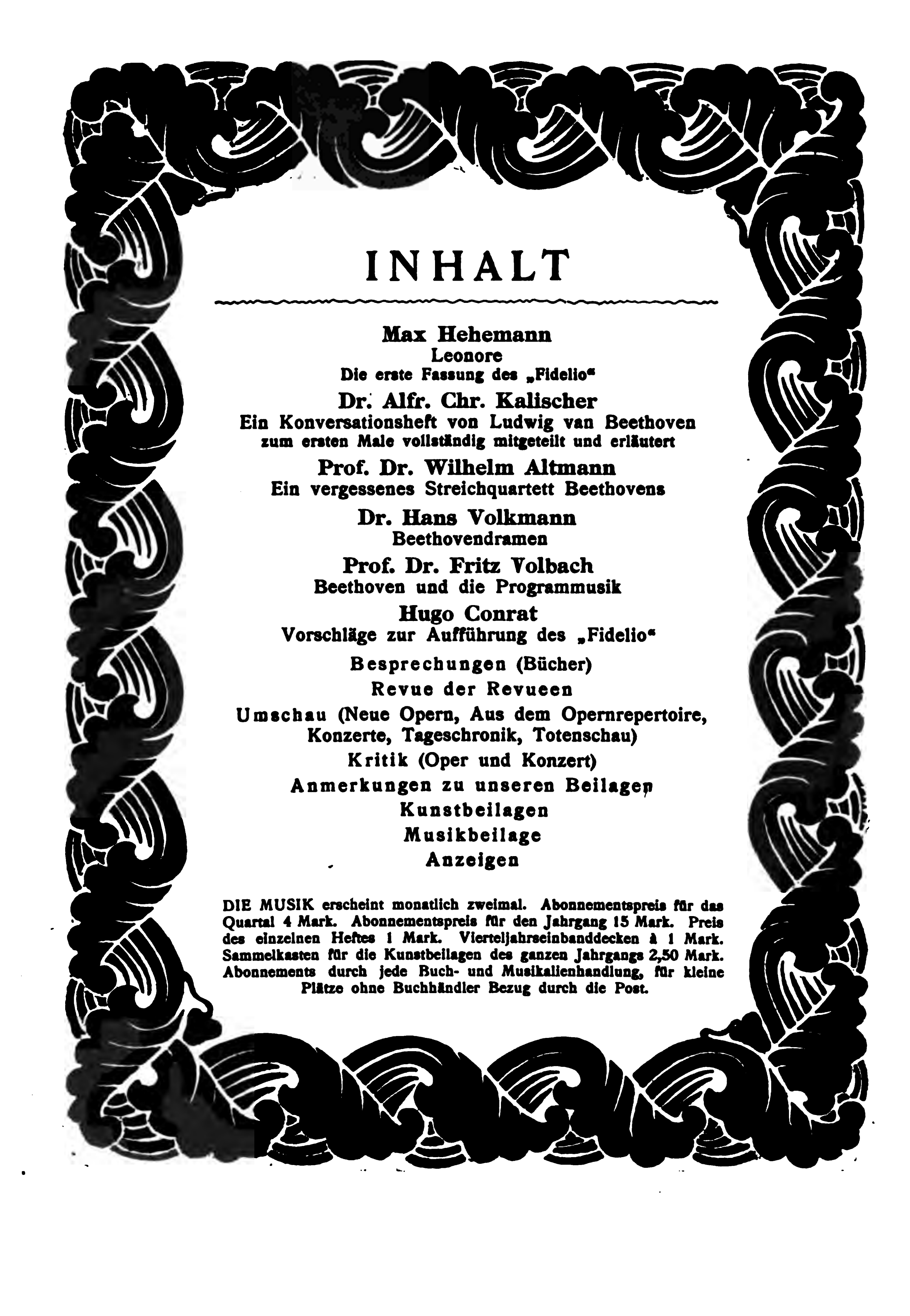
DIE MUSIK

4. BEETHOVEN-HEFT



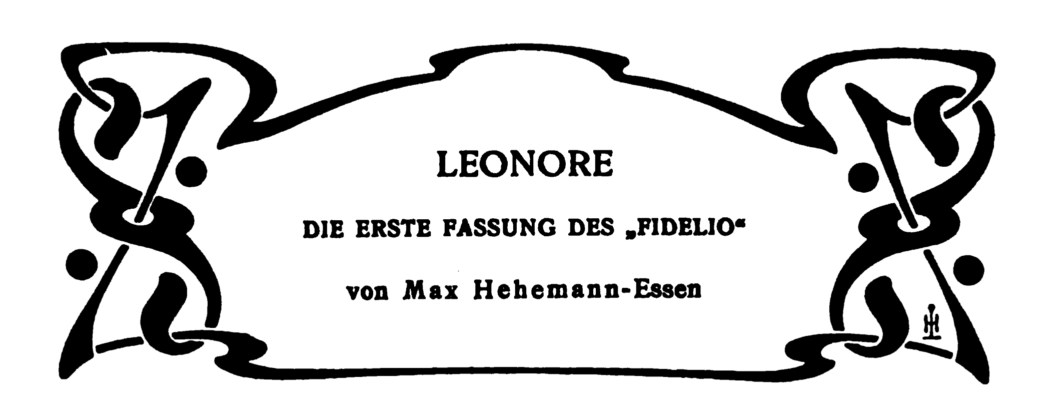
Beethoven (Fidelio)

V. JAHR 1905/1906 HEFT 4
Zweites Novemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



LEONORE

DIE ERSTE FASSUNG DES „FIDELIO“

von Max Hehemann-Essen

Hundert Jahre sind am 20. November d. J. verflossen, seit im Theater an der Wien zum ersten Male Beethovens „Fidelio“ lebendige Gestalt gewann. Ungünstigere Umstände wie damals haben wohl selten ein neues Kunstwerk bei seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit begleitet; erschien es doch inmitten der Wirren des Krieges vor einem Publikum, das, so wenig zahlreich es war, ihm doch in seinem grössten und entscheidenden Teile fremd gegenüberstehen musste. Geflohen war vor dem Feinde der Kreis von Beethovens Gönnern, der seinem Werke Verständnis hätte entgegenbringen können. Was aber hatte eine der edelsten Schöpfungen deutschen Geistes einem Parkett von französischen Offizieren zu sagen, die wenige Tage zuvor mit siegreichen Fahnen in die Kaiserstadt Wien eingezogen waren? Und wie konnte eine Zeit, der der Lärm der Geschütze und der feste Tritt schlachtgewohnter Bataillone vertraut im Ohre klang, unbefangen eine neue künstlerische Erscheinung würdigen, mochte sie noch so Grosses enthalten oder versprechen? Nach drei Aufführungen, am 20., 21. und 22. Nov. verschwand „Fidelio“ von der Szene, doch warb er bald ein zweites Mal um die Gunst der Hörer. Am 29. März 1806 erschien er wesentlich gekürzt und mit einigen Umarbeitungen versehen abermals auf dem Theater an der Wien. Doch auch hier machte das Schicksal bald alle Hoffnungen zunichte: Beethoven selbst zog seine Oper nach der zweiten Aufführung mit einer unbedachten Äusserung zurück, und der Wechsel in der Direktion des Theaters gab keine Gelegenheit, durch Ausgleichung des Missverständnisses zwischen Komponist und Direktor das Werk dem Spielplan wieder einzufügen. So blieb es denn acht Jahre liegen, bis sich Beethoven auf die Anregung mehrerer Mitglieder des Kärnthnertor-Theaters, die sich den „Fidelio“ zu ihrem Benefiz ausbaten, im Frühjahr 1814 zu einer völligen Umarbeitung entschloss. In dieser Gestalt ist des Meisters einzige Oper zum Gemeingut des deutschen Volkes, zu einer der edelsten Perlen in dem reichen Schatze geworden, mit dem seine grossen Genien es beglückten.

Von ihrer Urgestalt aber wissen nur wenige noch, die sich glückliche Besitzer eines der alten Klavierauszüge, des Jahnschen oder eines Nach-

druckes nennen dürfen. Der grossen Beethoven-Gemeinde ist sie verschollen, denn was allein ihr Leben vielleicht für die Öffentlichkeit hätte retten können, die Partitur, ist in unzählige Teile zerstreut und von Beethoven selbst als ihm gestohlen beklagt worden.[1]) Nur durch kurze Berichte von Zeitgenossen und vor allem durch die längeren Ausführungen in der Marxschen Biographie war der grössere Kreis der Beethovenfreunde — wer wäre das nicht — über den ursprünglichen „Fidelio" unterrichtet. Die vollständige Partitur kannte niemand; auch Otto Jahn hat sie bei Redaktion seines Klavierauszuges nicht zur Verfügung gestanden. Und so fehlte denn eine wesentliche Grundlage zum Urteil darüber, welches Unrecht vor hundert Jahren Beethovens Schmerzenskinde geschehen, und was die Arbeit zur letzten Fassung eigentlich bedeutete. Zur Jahrhundertfeier ist nun der „Fidelio" aufs neue erstanden, wie er zuerst aus seines Schöpfers Hand hervorging und am 20. Nov. 1805 zum ersten Male erklang. Es hat jahrzehntelangen mühseligen Sammelfleisses und grosser Opfer eines kunstbegeisterten Mannes bedurft, bis wir uns seiner freuen durften. Herr Dr. Erich Prieger in Bonn, dem die Beethovenforschung schon so manches verdankt, hat diese Rettung vollbracht und uns die verloren gegangene Partitur wiedergeschenkt. Zu schildern, aus wieviel Quellen das Material geflossen, von dem grosse Teile sich im Besitze der Kgl. Bibliothek in Berlin und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden, ist hier nicht der Ort. Aus der Geschichte dieser mühseligen Rekonstruktion aber ersieht man, dass Beethoven um sein geistiges Eigentum noch mehr bestohlen worden ist, als er selber vielleicht geahnt hat.

Die Kgl. Oper in Berlin hat es übernommen, das Werk am Gedächtnistage in seiner ursprünglichen Form den Musikfreunden darzubieten. Es wird den „Fidelio", wie wir ihn alle kennen und lieben, nicht verdrängen, denn seine Vorzüge gegenüber der älteren Fassung sind namentlich in dramaturgischer Hinsicht schwerwiegend, wenn auch an sehr entscheidenden Stellen der ersten Fassung der Vorzug zu geben ist. Aber neben dem „Fidelio" mag „Leonore", wie das Werk nach des Meisters ursprünglicher Absicht genannt werden sollte, namentlich zu einer dramatischen Beethovenfeier bestehen. Wir lernen daraus den Werdegang eines Genies und sein heisses Ringen um Vollendung. Erst wer „Leonore" kennt, wird recht verstehen, was Beethoven uns mit seinem „Fidelio" errungen, denn wir sehen ihn sich aus den Bedingungen seiner Zeit heraus und in Anlehnung an sie zu

---

[1]) Beethoven schrieb am 19. April 1817 an Charles Neate: „... es ist möglich, dass in London vielleicht die Oper sich befindet, wie sie zum erstenmal war, so ist sie denn auch gestohlen worden, wie das beim Theater kaum möglich ist zu vermeiden." — Zum ersten Male gedruckt in den „Neuen Beethovenbriefen", herausgegeben und erläutert von Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin 1902.

seiner Grösse als Dramatiker entwickeln. Die „Leonore" gibt uns zudem Töne, die, wenn sie auch vom musikalischen Zeitcharakter beeinflusst sind, doch zum Rührendsten gehören, was je aus Beethovens Feder geflossen. Um es in zwei Worte zu fassen: im „Fidelio" spricht mehr der der Ewigkeit gehörende Beethoven, in der „Leonore" mehr der seiner Zeit tributpflichtige, doch sie unendlich überragende und in die Ewigkeit weisende. Doch nehme man diesen Unterschied nicht zu scharf, sonst würde er an der vielfachen Kongruenz beider Werke zuschanden!

Die Anfänge zu „Leonore" reichen zurück bis in den Beginn des Jahres 1804. Schon 1803 hatte sich Beethoven mit den Entwürfen zu einer Oper beschäftigt, die einen Stoff aus dem klassischen Altertum behandelte. Schikaneder, damals Direktor des Theaters an der Wien, hatte hierzu den Text geschrieben. Als nun Baron Braun für den Hof auch dieses Theater erwarb, wurde Beethoven seiner Verpflichtung gegen Schikaneder ledig, und er erhielt bald von dem nunmehrigen Direktor den Auftrag zu einer neuen Oper. Joseph Sonnleithner, der Sekretär des Theaters, arbeitete zwei Textbücher aus, deren eines sich eng an das einer in Frankreich erfolgreich aufgenommenen Oper „Leonore, ou l'amour conjugal" anlehnte, zu der J. N. Bouilly die Dichtung verfasst hatte, während die Musik von Pierre Gaveaux, einem Sänger am Théatre Feydeau, stammte. Das andere Opernbuch Sonnleithners war „Faniska", dem später Cherubini seine Kunst widmete. „Leonore" gehörte zu der durch die noch frisch in aller Gedächtnis lebenden Ereignisse der Revolution besonders beliebt gewordenen Gattung der „Rettungsstücke", von denen sich Cherubini's „Wasserträger" als ein wenn auch seltener Gast aus jenen Tagen in unsere Zeit hinübergefunden hat. Der Erfolg der Gaveaux'schen „Leonore" in Frankreich hatte nun zur Folge, dass man nicht nur in Wien, sondern auch in Dresden auf den Gedanken verfiel, sie in anderer Gestalt für Deutschland zu gewinnen. Und so erschien sie denn in italienischer Bearbeitung und in der Komposition von Paër am 3. Okt. 1804 unter grossem Beifall auf der Dresdener Bühne. Beethoven muss aber schon vorher sich zur Komposition des Sonnleithnerschen Textes mit dem gleichen Titel entschlossen und auch den Auftrag dazu erhalten haben, denn, wie Marx richtig betont, hätte Baron Braun bei der Beliebheit Paër's schwerlich einen in der Oper noch unerprobten Komponisten wie Beethoven mit demselben Stoff gegen Paër in die Schranken treten lassen. Das geht schon daraus hervor, dass Bethovens Oper trotz des Komponisten entschiedenem Willen nicht unter dem Titel „Leonore", sondern als „Fidelio" aufgeführt wurde. Im Sommer 1805 wurde das Werk in der Sommerfrische zu Hetzendorf vollendet und ging dann am 20. November unter den eingangs geschilderten ungünstigen Umständen zum ersten Male in Szene. Der Theaterzettel lautete:

K. auch. K. K. pr. Schauspiel a. d. Wien.

Neue Oper.

Heute Mittwoch den 20. November 1805 wird in dem K. auch. K. K. priv. Schauspielhaus an der Wien gegeben zum ersten Mal

Fidelio

oder

Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem französischen bearbeite[t] von Joseph Sonnleitner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses .	Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio	Dlle. Milder.
Rocco, Kerkermeister	Hr. Rothe.
Marzelline, seine Tochter	Dlle. Müller.
Jaquino, Pförtner	Hr. Caché.
Wachehauptmann	Hr. Meister.

Gefangene. Wache. Volk.

Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängnisse, einige Stunden von Sevilla, vor.

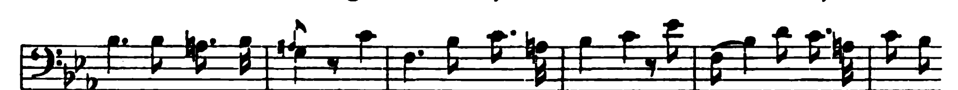
Schon aus dem Theaterzettel ergibt sich ein bedeutender Unterschied dieser ersten Fassung gegen die endgültige: die Teilung in drei Akte. Ein anderer ist die wesentlich breitere Ausdehnung fast aller Musikstücke und die Reichhaltigkeit des Beiwerks. Darin lehnte sich der Sonnleithnersche Text dem Geschmack der damaligen Zeit an, dem Beethoven durch die schon in den Berichten über die erste Aufführung beklagten vielen Textwiederholungen ebenfalls huldigte. Das Wesentliche in der zweiten Fassung, deren Textredaktion v. Breuning besorgte, besteht in der durch Streichungen des Beiwerks erreichten Zusammenziehung auf zwei Akte und der Beseitigung der Textwiederholungen. Mögen diese nun auch, namentlich von unserer heutigen Auffassung aus, sehr grosse Berechtigung gehabt und dem Werke zum Vorteil gereicht haben, so lässt sich über manche Kürzungen und Änderungen, die später Treitschke im dritten Akt vornahm, doch zweierlei Meinung hegen. In der „Leonore" scheint manches bedeutend besser motiviert, namentlich das im „Fidelio" ohne rechte Überleitung losplatzende Duett „O namenlose Freude", das in der „Leonore" so wundervoll durch ein Rezitativ eingeleitet wird.

In der „Leonore" spielten die beiden ersten, später in einen zusammengezogenen Akte im Freien, der dritte ganz im Kerker. Als Ouvertüre war zuerst die nach Beethovens Tode erschienene op. 138 gedacht, ein Bild

des Glückes vor den aufregenden Begebnissen der Oper, und die rechte Einleitung und Ergänzung zu den harmlosen Szenen des ersten Aktes. Von seiner Arbeit nicht recht überzeugt, und auf das Anraten seiner Freunde sandte Beethoven seiner Oper eine zweite Ouvertüre voraus, die, wenn sie auch die Grossartigkeit der bekannteren dritten nicht erreicht, dieser doch, als Ouvertüre genommen, und auch formal durch ihre kühnere, konzisere Fassung überlegen ist. Es ist diejenige, der man in England wegen des zweimaligen Einsetzens ihres Anfangs den Namen der „Ouvertüre mit dem falschen Start" gegeben hat. Zu dem ersten Akt der Oper will sie eigentlich nicht recht passen. Sie ist zu pathetisch geraten für ihn, denn sein Inhalt dreht sich der Hauptsache nach um das Liebesverhältnis zwischen Marzelline, dem angeblichen Fidelio und dem kaltgestellten Jaquino, das Rocco Veranlassung zu seinen, materiellen Gesichtspunkten entspringenden Bassarien gibt. — Wenn auch die meisten Stücke der „Leonore" in die spätere Fassung übergegangen sind, so mag doch gleich bemerkt werden, dass ausser dem Marsch und dem Ritornell keine einzige Nummer ohne Änderung Aufnahme in die letzte Redaktion gefunden hat. Schon daran mag man die Gründlichkeit von Beethovens Umarbeitung ermessen.

Im Gegensatz zur jetzigen Fassung eröffnet den ersten Akt die Arie Marzellinens „O wär' ich schon mit dir vereint", die in noch zwei anderen Kompositionen vorliegt. Dann erst folgt das Duett zwischen Jaquino und Marzelline: „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein", mit dem Beethoven später die Oper einleitete. Hierauf findet Rocco Gelegenheit, seine trockenen Ermahnungen über den Ehestand anzubringen, die zu einem Terzett zwischen ihm, Marzelline und Jaquino führen. Dessen musikalische Grundlage bildet folgende, Rocco's nüchternen Sinn trefflich bezeichnende Melodie:





Fidelio's Eintritt führt wie jetzt zu dem Kanon „Mir ist so wunderbar", zu Rocco's Arie „Hat man nicht auch Gold daneben" und dem Duett „Gut, Söhnchen gut". Damit ist der erste Akt beschlossen, der Leonoren die Erfüllung ihres Wunsches, in den Kerker zu dringen, verheisst.

Mit dem Aufmarsch der Soldaten beginnt nun der zweite Akt, der durch das Eingreifen Pizarro's die bisher stillstehende Handlung dem Konflikte näher führt. Auch hier tritt Pizarro mit seiner Arie „Ha, welch



ein Augenblick" auf, die von Cherubini's Geist nicht unbeeinflusst geblieben ist und wieder auf den Komponisten des „Freischütz" weist. Pizarro's Duett mit Rocco „Jetzt, Alter, hat es Eile" schliesst sich an. Der Gouverneur enthüllt seine schwarzen Pläne gegen Florestan und sucht den Kerkermeister, wenn auch vergeblich, zum Morde zu dingen. Ganz im Gegensatz zu der unmittelbar die Geschehnisse verknüpfenden letzten Fassung schiebt sich hier ein Duett zwischen Marzelline und Leonore ein:

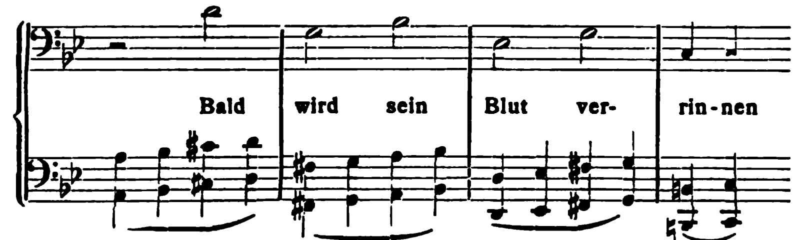


in dem Marzelline sich der Ahnung künftiger Mutterfreuden hingibt, während Leonore, im tiefsten Innern aufgewühlt, sich nicht zu erkennen geben darf und das arglose Kind weiter täuschen muss. Aus diesem Gefühle heraus wird die grosse Arie Leonorens vorbereitet, die in der späteren Fassung aus dem Abscheu über den glücklich erlauschten ruchlosen Plan Pizarro's entspringt. Die eminenten gesanglichen Schwierigkeiten, die diesem Stück heute noch anhaften, begreifen sich aus seiner ersten Anlage als Bravourarie. Ihre jetzige Gestalt ist einfach zu nennen gegen die erste, die vollständig zu singen sich Frl. Milder, die damalige Vertreterin der Partie, später direkt geweigert hat. Heute würden sich wohl nicht allzuviele Sängerinnen an das Stück heranwagen, zumal wenn von ihnen folgende, nachher von Beethoven selbst gestrichene Passage verlangt würde:



Das ist allerdings mehr aus einem Instrument, als aus der menschlichen Stimme heraus gedacht.

Leonorens Arie schliesst sich nun der Chor der Gefangenen an, die nicht ohne Zustimmung des Gouverneurs, sondern zu der gewohnten Stunde einen kurzen Augenblick den Anblick der Sonne in freier Luft geniessen. Die beiden Soli der Gefangenen fehlen noch, und Pizarro's Zorn gegen Rocco wird nicht durch die eigenmächtige Freilassung, sondern durch das Zögern zum Bereiten des Grabes für Florestan geweckt. Nachdem Rocco mit Leonore zum Kerker geschritten, richtet Pizarro in Sorge für das Gelingen seines Planes die schärfsten Ermahnungen an die Wache um erhöhte Aufmerksamkeit, und weidet sich schon zuvor an den Qualen seines Opfers. Hier hat sich nun, so seltsam es scheinen mag, Beethoven eine Bosheit gegen den Bassisten Meier, einen Verwandten Mozarts, nicht versagen können. Meier hatte ihn durch sein Dreinreden und sein stetes Berufen auf Mozart so gereizt, dass er ihm als Pizarro zumutete, folgendes zu singen:



Vergegenwärtigt man sich nun, dass das Orchester, bei dem dieser Scherz natürlich dankbare Gegenliebe fand, die kleine Sekunde zu den Noten des Sängers noch besonders betonte, so kann man sich denken, dass dieser in helle Empörung geriet. (Siehe auch „Die Musik" IV. Jahrg. Heft 1 S. 45 f.)

Mit dem **dritten** Akt betreten wir den Kerker, den Aufenthalt Florestans. Doch ist es nicht der Florestan, der uns vertraut geworden ist, den selbst nach langer schwerer Haft noch ein Zug des Heroischen umwebt. Wir haben einen Entsagenden vor uns, der sich gebrochen in sein Schicksal ergab. Der ganze Charakter des Rezitativs und der Arie ist verändert, wie schon aus folgenden kurzen Beispielen sich erkennen lässt. In der ursprünglichen Fassung singt Florestan u. a.:



während diese Worte in der endgültigen viel entschlossener deklamiert sind:



Der zweite Teil der Arie aber, jetzt eine der gefürchtetsten Aufgaben für den Sänger, steht in seiner wehmutvollen Schönheit und Weichheit beim Gedenken an Leonore im gesamten Schaffen Beethovens einzig da. Der Genius italienischer Melodik hat den Meister berührt, als er diese Weise ersann, die zugleich in ihrer Stimmung und Harmonik einen Ton anschlägt, der später erst in der Tonkunst weiter ausgebildet worden ist. Wenige Auszüge mögen dies bestätigen, bei deren erstem der Eintritt der Dur-Terz im letzten Viertel des zweiten Taktes besonders auffallen wird:



Wie schluchzt das Orchester, wie klingt die Singstimme gepresst bei den Worten:



Und wie eindrucksvoll ist die bei Beethoven so seltene, hier im Vorhalt eintretende kleine None; wie realistisch, und doch mit bezaubernder Schönheit ist das Einschlummern des Gefangenen in den Schlusstakten geschildert:





Wie im „Fidelio“ folgt nun mit Einschluss des Melodrams das Duett zwischen dem im Kerker angelangten Rocco und Fidelio „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,“ das Terzett „Euch werde Lohn in bessern Welten“ und darauf Pizarro's Eintreten, an das sich das Quartett „Er sterbe!“ anschliesst. Die Unterbrechung geschieht hier durch das Trompetensignal:



mit dem Beethoven dessen weit eindrucksvollere heutige, schon in der Bearbeitung von 1806 auftretende Gestalt noch nicht gewonnen hatte. Bei Pizarro's Wegeilen sinkt Leonore, der Rocco die Pistole entwunden, bewusstlos nieder. Rocco eilt Pizarrro nach, und der gefesselte Florestan ist allein mit seinem Weibe. Langsam erst kommt Leonore zu sich, und da beide Fassung gewonnnen und sich in den Armen liegen, vereinigen sie ihre Stimmen zu dem Duett „O namenlose Freude!", dessen Melodie der Meister aus seiner eingangs erwähnten unvollendeten Oper herübernahm. Doch neuer Schrecken droht dem Paare. Von draussen tönt der Ruf nach Rache. Der Chor stimmt ihn an, und die beiden kaum Wiedervereinigten sehen in ihm die Ankündigung einer neuen Gefahr, des drohenden Todes. Doch hier ist Florestan der Mutigere, und mit Hoheit ruft er in einer wundervoll deklamierten Melodie aus:



Lass uns, lass uns mit Mut dem Tod, der Ruh' ent - ge - gen-gehn

Die Spannung aber löst sich bald zum Guten; der Minister erscheint mit Rocco und Pizarro im Kerker und erkennt seinen Freund Florestan und dessen Retterin Leonore. Der musikalische Verlauf schliesst sich nun ziemlich eng dem aus „Fidelio" bekannten an, nur fehlt der dem Hörer so liebgewordene Spruch des Ministers „Es grüsst der Bruder seine Brüder", für den das etwas ausgedehnte, aber schon in der zweiten Redaktion beseitigte Gericht über Pizarro keinen Ersatz zu bieten vermag. Der allgemeine Jubelchor „Wer ein holdes Weib errungen" bringt hier wie dort das Werk zum glanzvollen Ende.





EIN KONVERSATIONSHEFT VON LUDWIG VAN BEETHOVEN

ZUM ERSTEN MALE VOLLSTÄNDIG MITGETEILT UND ERLÄUTERT[1])

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Einleitendes

Darüber ist alle Welt einig, dass die Taubheit in Beethovens Dasein eine verhängnisvolle Rolle spielt: aber weniger allgemein dürfte die Erkenntnis sein, dass wir diesem tragischen Moment in der Geschichte des Einzigen eine Gabe verdanken, die wiederum in der gesamten Weltliteratur einzig dasteht. Das sind die zahlreichen Konversationshefte, die wir aus der Zeit von 1819 bis 1827 besitzen. Wir können dem auch sonst in der Geschichte Beethovens so verdienstvollen Anton Schindler nicht genugsam dafür danken, dass er 136 solcher Gesprächshefte gesammelt und auch ein wenig geordnet hat. Sie bilden eine Zierde der Berliner Königlichen Bibliothek und sind eine fast unerschöpfliche Quelle für das genauere Erfassen des Beethovenschen Lebens, zumal für das letzte Jahrzehnt seines Daseins.

Beethoven führte diese Konversationshefte bei sich im Hause, auch ausserhalb auf Spaziergängen, in Restaurants und dergleichen. Verhältnismässig selten tritt der Meister in ihren Blättern als Schreibender auf, vielmehr muss man sich seine Meinung aus den Aufzeichnungen seiner Besucher oder seiner nächsten Umgebung herausbilden, also hinzudenken. In diesen Heften — und darin liegt ihre kulturhistorische Bedeutung — kommt aber durcheinander alles zur Sprache, was die damalige Welt interessierte; nicht nur eigene und eigenste Interessen, vielmehr die Kunst, vornehmlich Poesie und Musik, Politik, Philosophie, Religion, Gesellschaftsleben und anderes. Schon aus dieser Andeutung wird man erkennen, dass die Hefte besonders für den Kulturhistoriker eine fast unerschöpfliche Fundgrube bilden. Wo eine Berühmtheit in Wien erscheint, sucht sie auch Beethoven persönlich kennen zu lernen und hinterlässt sehr häufig einen Abglanz solcher Begegnung in den Gesprächsheften.

[1]) Mit besonderer Erlaubnis des früheren Generaldirektors der Königl. Bibliothek, Wirkl. Geh. Ober-Reg.-Rats Dr. A. Wilmanns.

So unerlässlich ein emsiges Studium dieser Hefte für den echten Beethovenforscher ist, so schwierig ist es auch. Denn bei weitem das meiste darin ist mit Bleifeder geschrieben, dazu oft mit besonderer Hast, also undeutlich, so dass der Zahn der Zeit um so leichter sein Zerstörungswerk daran vollenden kann: es verwittert, verwischt sich mehr und mehr davon. Es gilt also zu retten, was noch zu retten ist.

Von den Männern, die sich um die Konversationshefte verdient gemacht haben, ist Anton Schindler bereits genannt. Er ist nicht nur der Grundleger dieser eigenartigen Sammlung, er hat auch vorn in sehr vielen Heften besonders wichtige Dinge verzeichnet oder auf diese durch Angabe der Seiten- bzw. Blattzahl hingewiesen. Mancherlei aus den Heften enthält auch die III. Auflage seiner Beethovenbiographie. — Manches Interessante daraus gewährt uns Ad. Bernh. Marx in der II. Auflage seines Beethovenwerkes. — Sehr vieles daraus beschert uns ferner Ludwig Nohl, vornehmlich im 3. Bande seiner Beethovenbiographie. Bei den beiden zuletzt Genannten, wie bei fast allen, die aus den Konversationsheften schöpften, bleibt es zu bedauern, dass sie die betreffenden Stellen so wenig klar bezeichnet haben, ich meine nach Heft und Seitenzahl. — Sehr eingehend hat dann A. W. Thayer die Konversationshefte studiert, viel für die chronologische Fixierung einzelner Teile geleistet und manches davon auch in seiner Schrift „Chronologisches Verzeichnis der Werke Beethovens“ (1865) verwertet. Da seine umfassende Beethovenbiographie erst bis zum Jahre 1816 (inkl.) vorliegt, konnte er die eigentlichen Resultate seiner Konversationsheft-Studien noch nicht vorführen. — Das wird aber der vortreffliche Bearbeiter seines Werkes, Geheimrat Dr. H. Deiters besorgen, der auch wieder selbst die Konversationshefte aufs sorgfältigste studiert hat. Der demnächst zu erwartende vierte Band der Thayerschen Beethovenbiographie wird die hierauf bezüglichen Resultate bringen. — Wer etwas von meinen eigenen Beethovenarbeiten seit dem Jahre 1886 gelesen hat, der wird wissen, dass diese zahlreichen Abhandlungen fast alle auch Mitteilungen aus den Konversationsheften bieten. — Unter den jüngeren Beethovenforschern ist in diesem Betracht noch Dr. Hans Volkmann mit Anerkennung zu nennen. Dieser hat die Hefte eifrig studiert und Ergebnisse seiner Studien in seinem ersten Beethovenbuche: „Neues über Beethoven“ veröffentlicht. In der Zitationsweise aus den Heften folgt er dem von mir vorgeschlagenen Wege. Das wird jetzt jedem weiteren Beethovenforscher um so bequemer gemacht, als der Verwalter dieser Sammlung in der Musikabteilung, Herr Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann, dafür gesorgt hat, dass jedes einzelne der 136 Hefte auf einem schmalen Karton seine zugehörige Nummer mit dem Buchstaben D (= Dialog) deutlich zeigt. — Möchte jeder neue Beethoven-

forscher — und die Konversationshefte erheischen noch recht viele neue, selbständige Mitarbeiter — bei seinen Mitteilungen aus den Heften die Nummer und die Seitenzahl bei jedem Hefte genau angeben. So verlangt es die wissenschaftliche Arbeit.

Hier wird nun zunächst ein Heft aus dem Jahre 1820 dargeboten; nach und nach müssten alle diese 136 Hefte veröffentlicht werden. Wie viele Mitarbeiter sind also noch dazu erforderlich!

Das aber dürfte den aufmerksamen Leser schon diese erste Probe erkennen lassen: die Konversationshefte lassen wie nichts anderes in der Geschichte Beethovens den Triumph des Geistes über die Materie wahrnehmen. Unter fast unglaublichen Misshelligkeiten des Daseins entstehen Tonschöpfungen wie die Missa solemnis, die letzten Klaviersonaten, die Neunte Symphonie und die letzten grossen Quartette.

Beethoven. Konversationsheft: Sign. No. 34, 95 Bl. D. (broschiert)
Auf der ersten Deckelrückseite steht:

Donnerstag ist aufgemacht

Eure Majestät. [von Schindler, wie es scheint]

1820

[Bl. 1a rot: Höhler[1])] Karl hat im Griechischen grosse fortschritte gemacht. Das ganze Institut war in Thätigkeit, ich habe die grösste Ordnung und Ruhe gefunden —

Karls Lehrer im Latein und Griech. scheint recht geschickt.

Er studiert das Griechische mit Eifer und könnte in 3 Monaten den Homer lesen.

---

[1]) Höhler; die rote Namenangabe rührt von Anton Schindler her. Es ist in Wahrheit Emerich Thomas Hohler, so dass gerade dieses Konversationsheft mit einer Persönlichkeit eröffnet wird, die bis jetzt in den Biographieen Beethovens nicht vorkommt. — Hohler war ein hervorragender Schulmann, auch Bibliothekar; er ist in Böhmen 1781 geboren und starb in Wien im November 1846. Seit dem Jahre 1809 ist er in Wien im Hause des Fürsten von Schwarzenberg als Lehrer angestellt; dort unterrichtet er drei Prinzen und sechs Prinzessinnen (siehe Dr. Wurzbach, österreich. Lexikon IX, S. 218). Im Jahre 1823 erhielt er den fürstlichen Ratstitel und die Stellung als fürstlicher Hausbibliothekar. Jetzt trat er eifrig als Philologe hervor; er war überhaupt ein fruchtbarer und vielseitiger Schriftsteller, in manch einer Beziehung bahnbrechend. In der Geschichte des Beethovenschen Lebens gehört er zu den Männern, die dem sich rastlos fortbildenden Meister eine Stütze für seine klassischen Bestrebungen wurden, wie auch Pinterics, Direktor Schönberger u. a. m. In diesem Gespräch erscheint er als pädagogischer Berater in Erziehungsangelegenheiten des Neffen Karl. — Den Namen dieses Mannes finde ich in der Beethovenliteratur nur in H. Volkmanns Schrift: „Neues über Beethoven“ in einer Fussnote (S. 81) erwähnt, wo es von diesem Wiener Pädagogen heisst, dass er „Beethoven persönlich kannte und öfter Berichte über das Wiener Kunstleben an die Dresdner Abendzeitung sandte.“

In der Mathematik haben sie wöchentlich 3 Stunden. Jetzt sind sie bey den Gleichungen —

Ich bin mit dem Institut durchaus zufrieden.

Es empfiehlt das Institut, dass Karl weit mehr lernt, als in der Schule gefordert wird.

Öffentliche Prüfungen muss er auch in Salzburg machen.

[Bl. 1b] Er lernt im Institut mehr als in der Schule. —

In der Voraussetzung, dass der öffentliche Unterricht in Salzburg vorzüglich ist, wär' es wohl zu empfehlen, allein das lässt sich nicht verbergen.

Ich war beym Kameel.

Sie ziehen aus.

Die schlimmste Zeit ist vorüber

Ist er mit mit Ihrem Bild[2])

Der Fürst Joseph Schwarzenberg[3]) muss erst noch mit dem Kaiser sprechen.

Wenn wir nicht in 8 Tagen fortgehn, versäumen wir die Charwoche in Rom, das Miserere.

8 Monate.

[Bl. 2a] Oberitalien, Florenz, Rom, Neapel, Sicilien, Genua, Turin, Schweiz.

Wenn Sr. Majst. sagen, er soll lieber nach Böhmen auf die Heugeschäfte [?], so ist der Spass aus; um sich in die Geschäfte einzustudieren, er wird in einem Jahre grossjährig. —

[Beethoven selbst] Zum rothen Igel

Tuchlauben 198

Erlauer 2 fl. 24[4])

Nesmüller 1 fl. 30

Schomlauer 1 fl. 48

---

[2]) Hier ist von Stielers Beethovenporträt die Rede.

[3]) Es ist Fürst Joseph (Joh. Nepomuk) von Schwarzenberg, dem das im Jahre 1801 erschienene Quintett für Klavier und Blasinstrumente (Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) op. 16 in Es gewidmet ist. Er lebte von 1769—1833; er ist ein Bruder des Siegers bei Leipzig: Karl Philipp, und der Vater des österreichischen Staatsmannes Felix Ludwig Johann Friedrich, Fürsten von S.

[4]) Lauter Weinsorten. Erlau ist eine ungarische Stadt (Agria, Eger) mit berühmten Weinbau (Rotwein). Im ungarischen Dorfe Schomlau am Berge Somlo wächst ein berühmter Weisswein.

Watzendorfer 48

[Immer noch derselbe. Bl. 2b] beym Selig kost. einer 30 Fr. hier 15 Fr.

Karl[5]) hat mir heut ausserordentlich gefallen.
Eine wahrhaft herrliche Natur.

Sie haben sich es erkämpfen müssen, wohlthätig für Karlen zu seyn — das muss man dem Knaben, solche Liebe muss man ihm erklären — das muss ihn ewig an Sie fesseln.

Solche Naturen gehen oft unter schädlichen Umgebungen ganz zu Grund —

[Bl. 3a] Er hätte wohl bey seiner Mutter in die Schule gehen können, wäre aber moralisch und physisch zu Grund gegangen, weil bey mehr Phantasie wie er sie hat, das junge Gemüth gern dem Fehler sich hingiebt

---

Plöchlinger[6]) wird ihr jede Gelegenheit, mit ihm zu seyn, erschweren, er sagt, Karl darf nicht gestört werden, und sie muss fortgehn.

[Bl. 3b] Die ganze Geschichte ist wirklich interessant, denn sie enthält beinahe unglaubliches; der Magistrat spielt eine fatale Rolle — Er hat Sie durchaus nicht verstanden

---

Der Magistrat scheint sich nicht für ungewöhnliche Fälle zu eignen

---

Dass Sie die Zeugnisse so vertheilt haben, das war recht in die Augen fallend, und der deutlichste Rechtsgrund gegen seine bisherige Vormundschaft

[Bl. 4a] Ich habe den Bernard[7]) nicht gesehen. Pepi Lobkowitz hat ihn heute in der Predigt bey Werner[8]) getroffen —

Sie befinden sich ganz wohl?

---

[5]) Hier spricht wieder Hohler; siehe Anmerkung 1.

[6]) Blöchlinger (Plöchlinger) ist der Vorsteher des Instituts, in dem der Neffe Karl, von dem ja hier so viel die Rede ist, seit dem Jahre 1819 erzogen wurde.

[7]) Karl Bernard, Dichter und Redakteur der Wiener Zeitung, gehörte zum vertrauten Kreise bei Beethoven; er ist u. a. Verfasser des Oratoriumtextes „Der Sieg des Kreuzes", den Beethoven im Auftrage der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Staates" komponieren sollte. Auch den Text der von Aloys Weissenbach gedichteten Kantate „Der glorreiche Augenblick" (op. 138), arbeitete Bernard auf Beethovens Wunsch um. Die Konversationshefte sind voll von ihm.

[8]) Der mit Beethoven befreundete berühmte romantische Dichter Zacharias Werner, 1784 in der Stadt der „reinen Vernunft" geboren, lebte seit 1814 in Wien. Ohne eigentlich als Prediger angestellt zu sein, predigte er dort oft unter grossem Zulaufe der Wiener. Er starb Januar 1823 in Wien.

Nehmen Sie meine Frau zu sich während meiner Abwesenheit.

Wollten Sie im Lobkowitzischen Garten wohnen?

Ich werde dem f. [?] ferdinand[9]) davon sprechen, Sie können es haben und der Garten ist schön und himmlich.

Im Winter ist das Gebäude zu wenig warm.

[Bl. 4b] So wie Schwarzenb. beym Kaiser wär — Weil Sr. Majest. in der Burg bey dem ersten Auftreten der Mad. Korn[10]) waren, so wird Er Ihnen dies nicht abschlagen —

Sie war in Karlsbad und die junge Schwarzenberg bemerkten, qu'il a fait caracoller[11]) son cheval aux fenêtres de Mad. Korn.

Eine solche Amour ist ein Unglück; er hat erwachsene Söhne und die Geschichte geht in allen Kneipen herum.

[Bl. 5a] Essen Sie gern geräucherten Lachs?

Die Fr. v. Janitschek[12]) muss ich vor meiner Abreise noch besuchen, es wäre sehr unhöflich

---

Der Mann ist der Herr der Schöpfung. Wahlspruch von Janitschek, er hält sie kurz

---

Das ist kein Beweis

Das ist kein Beweis

Das ist bloss ein einzelner Fall

Gestern hat Kraft[13]) das Trio dem J. Lobkowitz accompagnirt

---

[9]) Fürst Ferdinand von Lobkowitz, Sohn des mit Beethoven nahezu gleichaltrigen Fürsten Joseph von L.

[10]) Damit ist die berühmte Schauspielerin Frau Wilhelmine Stephanie-Korn gemeint, Tochter von Christian Gottlob Stephanie, dem Jüngern. Sie ist 1786 zu Wien geboren und September 1840 zu Hietzing gestorben. Seit 1806 war sie mit dem dramatischen Schriftsteller Maximilian Korn vermählt. Sie debutierte Dezember 1802 am Burgtheater, 1830 ward sie pensioniert. Sie war besonders als jugendliche Liebhaberin und als Naive hervorragend.

[11]) Caracoler oder caracoler le cheval heisst: schnelle Wendungen mit dem Pferde machen, herumtummeln, karakolieren.

[12]) Über Frau von Janitschek, mit der namentlich Beethoven weidlich geneckt wurde, als sei er besonders in sie verliebt gewesen, konnte ich nichts Näheres ausfindig machen.

[13]) Hiermit ist der ältere Kraft, der berühmte Violoncellvirtuose Anton Kraft

[Bl. 5b] Wenn Sie einmal nichts besseres zu thun wissen, so hören Sie es an

---

Der erstere Meister Eslinger,[14]) war sehr brav und hat den Lobkowitz die Variation v. Hummel zu schwer für das was er gelernt hatte, 8 Monate spielen lassen

---

Meine Frau hat den Gehbauer[15]) bey Schwarzenb. empfohlen. Der hatte wenig Mechanik.

Ich habe Ihre Autorität noch nie berührt.

[Bl. 6a] Es freut ihn, wenn er etwas spielen kann — aber hat keinen Fleiss — Ein richtiges Gefühl, wenn Sie gegenwärtig sind, ist er das erste mal ganz muthlos —

Die Neuenberger sind abgereist und Lust [? oder List, oder auch „Fürst"] schläft —

Sie haben noch eine besondere Empfehlung an Metternich nöthig, sie haben ihre Zeit verloren.

[Bl. 6b] In Raudnitz[16]) essen sie ihn frisch, er wird dort gefangen.

Wenn ich mir ein Verdienst um Sie erworben hätte, würde ich, weil der Mensch immer interessirt ist, vor allem meine Freude darein setzen, dass Sie mit Karl nach Böhmen kommen, wir gehen dann ins Riesengebirge — ist sehr instruktiv — namentlich mineralogisch

[Bl. 7a] Wenn Sie nicht nach England gehn, so gehn Sie vielleicht nach Böhmen

---

Ich steh zu Ihrem Dienst [? Durst] wenn Sie fortgehn

---

gemeint, der dieses Trio, wohl op. 97 in B, kurz vor seinem Tode (28. August 1820), als vornehmes Mitglied der Lobkowitz'schen Kapelle, gespielt haben muss.

[14]) Eslinger. Einen Musiker dieses Namens finde ich in den Musiklexicis nirgends verzeichnet. Allein in F. H. Böckhs Buche: Wiens lebende Schriftsteller, Künstler etc., Wien 1822, S. 366 fand ich: „Essinger, Johann, giebt Unterricht in Violin-, Pianofortespielen und im Singen." Vielleicht sollte es im Text „Essinger" heissen. Es darf hierbei an keine Verwechslung mit „Eppinger" gedacht werden.

[15]) Franz Xaver Gebauer, Chordirektor an der Augustiner-Hofpfarrkirche zu Wien, begründete mit Pieringer 1819 die Concerts spirituels daselbst. In Briefen wird er von Beethoven scherzhaft „Geh Bauer" benamst. Im Jahre 1816 führte er zum ersten Male des Meisters erste Messe in C (op. 86) in der Augustiner-Hofkirche auf; lebte von 1784—1823.

[16]) Raudnitz, Stadt in Böhmen. Die Fürsten von Lobkowitz waren auch Herzöge von Raudnitz.

Das ist bey Selig nicht — wir müssen zu ihm gehn

Trinken Sie nichts mehr

Cypernwein ist gut hier

Wollen Sie ihn kosten!

[Beethoven selbst] Papier Schlemmer[17])
Messer schleifen
Geigenmacher
Dinte gewürz

[Bl. 7b Wer?][18]) Vor wenigen Tagen habe mit Z. gesprochen, sagte mir, er weiss nicht was das ist, das Sie nicht kommen

Der [? Vorschuhe] hat für ein Stück 6 f und Dukaten. Sie brauchen [? kaufen] Mehl [unleserliches Wort] immer [unleserliches Wort]

[Bl. 8a] Die Haushälterin war bey mir mich zu ersuchen ihre Meinung über die frau mitzutheilen, — Sie räth Ihnen auf keine Weise, die Frau zu behalten, — sie wär von der gemeinsten und undankbarsten Gesinnung. Den ersten Tag gleich hat sie ihr alles Mögliche erzählt um sie wieder fort zu bringen, sie erzählt ihr von Ihrem [harten?] Betragen gegen [die Leute?]

[Bl. 8b] Von der letzten die fortlief, von der Vorletzten, die Sie geschlagen hatten u. s. w. — weiter wäre das Weib faul, sie verdiente nicht das Geld was Sie geben, sie meint wohlfeiler würden Sie eine Art Bedienten bekommen, der alles im Hause besorgt, und auch für die Herrschaften besser ist —

[Bl. 9a] Die Person scheint ehelich zu sein — sie meint die Behandlung wäre immer wie man sie verdient. — Sie können auf sie rechnen

---

Nur meint sie an Küchengeschirr fehlt so viel, darüber wollte sie mit Ihnen sprechen

---

sie kennt so einen Putzer [?] der alles thun könnte.

[Bl. 9b] es war einige Tage lang gefährlich — nervöses Gallenfieber

---

[17]) Schlemmer war Beethovens langjähriger Kopist, der es wie kein andrer so gut verstand, die schwer lesliche Notenschrift Beethovens zu entziffern.

[18]) Das auf dieser Seite befindliche ist ganz verwischt, so dass die Konjekturalkritik das Feld behaupten muss. Mit Z. ist wahrscheinlich Prof. Dr. Zizius, in dessen kunstsinnigem Hause auch Beethoven verkehrte, gemeint; es kann jedoch auch von Zmeskall sein. — Prof. Joh. Nepomuk Zizius, Rechtsgelehrter und Professor der Statistik, lebte von 1772—1824. Er war ein Freund und Förderer der Musik.



Sie werden vielleicht am 18. April das Geld für die Aktie[19]) nicht einlösen können, wenn das wäre, so konnte ich es schon prolongiren, dass Sie 3 Monathe vielleicht nicht daran denken dürfen, nur müssen Sie sich zur Zeit entschliessen.

[Bl. 10a] gegen 9 Uhr — [Beethoven selbst in weiter Schrift]
Leihburggasse
[S.? W.?] Lilienfelderhof [?]
bey Katz, Gräffe
Der Vogelfänger
und Vogelwarter
cte [?]
Von D. J. Tscheiner
8. 1820. 4 fl:
30 Kr.

[Bl. 10b][20]) Der Erzherzog geht am Montag über 8 Tage nach Olmütz —

Gr. T.[21]) hat mich gefragt, ob ich Sie schon lange nicht gesehen hätte; der Erzherzog wolle Ihnen schreiben, damit Sie nicht glauben, Sie müssten mit nach Olmütz gehn.

[Bl. 11a] Darf ich Ihnen von Neapel, Palermo, Syrakus schreiben? [Sonst ist die ganze Seite leer].

[Bl. 11b] [Mit roter Schrift steht oben: Bernard]

Gr. T. sagt, dass einige Leute in seinen Diensten sind, die seit 8 Monaten keinen Gehalt empfangen haben. Was macht Oliva[22]) haben Sie ihn nicht gesehen —

[Bl. 12a] Ich habe seit gestern Ohrensausen,

T. geht auch nicht

---

[19]) Beethoven dachte schon im Jahre 1820, ebenso wie 1823, daran, auf eine seiner Bank-Aktien Geld zu entnehmen. Vgl. des Verf. „Neue Beethovenbriefe" S. 100—103.

[20]) Das schreibt nicht mehr Beethoven.

[21]) Gr. T. ist höchstwahrscheinlich der Oberstkämmerer Fürst Ferd. von Trautmannsdorf, der auch über den Redoutensaal zu verfügen hatte. Er wird bald als Fürst, bald als Graf bezeichnet; das liegt daran, dass das Geschlecht der Trautmannsdorf mit ihm erst im Jahre 1805 in den Reichsfürstenstand erhoben worden ist. Siehe auch „Neue Beethovenbriefe" S. 134 f. Nach Wurzbachs Angaben, Bd. XLVII, 57 f., heisst der Fürst genau: von Trauttmannsdorff-Weinsberg. Dieser Staatsmann lebte von 1749—1827; er war ein Sohn des Grafen Franz Norbert von Tr. — Das Obersthofmeisteramt versah er etwa 20 Jahre.

[22]) Oliva, dem Beethoven nicht selten das Adelsprädikat verleiht, war Gelehrter und Musiker, mit dem Tondichter innig befreundet, besonders 1810—1812; ihm sind die D-Dur Variationen op. 76 gewidmet. In diesem uns hier beschäftigenden Jahre 1820 verlässt er Wien, geht nach Russland und verschwindet damit aus dem Beethovenschen Kreise, aber nicht vor Ende Oktober.

Ich habe dort zu Mittag gegessen
Sonntag
bey den Geistlichen im Kreuzerhof.
Morgen singt Fischer[23]) aus Berlin den Figaro
Man sagt sie haben sich intressirt [?]
[Bl. 12b] Ich bin erst um 3 Uhr schlafen gegangen. —
Heut war es unmöglich
Ich habe nur den Eingang genommen [?]
E. ist officir

Er hasst die Bourbon und hat die [Bl. 13a] Nothwendigkeit, wie er sagt, eingesehen, dass sie Frankreich nicht zu Herren haben kann.

Er ist mit seiner Frau in der Oper. Mir ist heut keine Zeit übrig geblieben, um zum Doktor zu gehen.

Nehmen Sie geräucherten Lachs, er ist sehr gut.

[Bl. 13b. Von hier ab schreibt ein andrer.]

Ob derjenige bei Ihnen war, der den Kasten macht, er hat ein hölzernes Modell schon gemacht, ich habe das Modell in seiner Wohnung gesehen; wenn er nicht kommt, so werde ich heute ihm Post sagen lassen, das er Morgen, wenn es ihm möglich ist, zu Ihnen zu kommen.

[Bl. 14a] Es wird auf die künftige Woche gewiss in die Arbeit genohmen werden, wenn er Ihnen das Modell gezeigt hat. Waren Sie schon bey Frau [?] Meyer auf der Landstrass.

[Ein Andrer. Schindler?]

Der fischer spielt und singt mit grosser Delikatesse.

[Bl. 14b] Er ist sehr plump. Er hat das letzte Stück der Mad. Weissenthurn,[24]) in der Meinung, ihr recht viel Schönes zu sagen, so übel mitgenommen, dass er nicht mehr in ihr Haus darf; Wüsen [= Wäsern] hat jetzt auch ein Billet als Ehrenmitglied des Kaufmännischen Klubbs bekommen.

[Bl. 15a] Wäsern lässt seine Kritiken streichen, wie es dem Schickh[25]) gefällt.

---

[23]) Der weltberühmte Opernbassist Ludwig Fischer ist im Jahre 1745 zu Mainz geboren; einige Jahre (1779—1783) war er auch in Wien engagiert. Wenn über ihn zu lesen ist, dass er sich nach seiner Pensionierung in Berlin (1815), „ganz von der Bühne zurückzog“, so sprechen diese Worte des Gesprächsheftes doch wohl dagegen. Fünf Jahre danach, 10. Juli 1825, starb Fischer in Berlin. — Der Umfang seiner Stimme ging von D—ā.

[24]) Mad. Weissenthurn ist Johanna Franul von Weissenthurn, Schauspielerin am Wiener Burgtheater, und Schauspieldichterin (1773—1845). Unter „Er“ ist nicht Fischer, der Sänger, zu verstehen, sondern Wäsern, der später genannte Kritiker an Schickhs Zeitschrift.

[25]) Johann Schickh (1770—1835) war Redakteur der von ihm 1816 begründeten „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ und mit Beethoven

Er hat vor Kurzem die hiesigen Schauspieler im Morgenblatt[26]) mit Füssen getreten, jetzt erhebt er sie bis zum Übertriebensten.

Biller vom B. Puthon[27]) ist krank

[Bl. 15b] Uiber 70

Er heisst Bernard [Eine Reihe enthält 1 Wort mit B.]

Wir müssen jetzt mit Austern Luxus treiben

[Folgt eine Kopfzeichnung en profil]

Vor dem Kanon würde er grosse Furcht haben [Rest der Seite leer]

[Bl. 16a] Morgen ist die Akademie von Meister Gyrowetz[28]) Redout

---

Czerny[29]) hat ein halbes Dutzend Tonsetzer aufgezeichnet, welche Wölfe in Schafskleidern sind. Täglich sieht er im Todenzettel nach, ob nicht einer gestorben ist.

Zwey habe ich von Henikstein[30]) zum Geschenk bekommen, und 1 gekauftes

[Bl. 16b] habe ich wieder verkauft, also bin ich sehr ökonomisch

---

Aus Achtung, Verehrung und Liebe will er es sehr gern thun, aber er könne von Ihnen nichts dafür annehmen, vom Meister der Töne —

[Bl. 17a] Wenn Sie das Theater gewonnen, oder sonst reich werden, so sollen Sie es einbringen. Sonst verliert nichts, wenn er eine Abendstunde geben kann. Sie sollen nur sagen, wann er anfangen soll.[31])

---

befreundet; er erscheint nicht selten in den Konversationsheften. Er war Oheim des bekannten Possendichters Kilian Joseph Schickh. Der alte Schickh war „seines Zeichens ein geschickter Schneider, besass aber gesunden Menschenverstand und einen richtigen Instinkt" (Wurzbach).

[26]) Es ist das Stuttgarter „Morgenblatt für gebildete Stände," ein hervorragendes Journal jener Tage.

[27]) Hierunter muss ein Kind des Barons und Grosshändlers von Püthon verstanden sein, dessen Gattin ungewöhnlich musikalisch war. Sie war eine Freundin Beethovens, der noch im Jahre 1822, wie von verschiedenen Seiten berichtet wird, in ihrem Hause „ganz meisterlich phantasierte" (s. Schindler II, 231).

[28]) Adalbert Gyrowetz, einer der fruchtbarsten Komponisten, geb. zu Budweis 1763, starb hochbetagt zu Wien 1850. Er gehörte zu den 8 Kapellmeistern, die bei Beethovens Leichenbegängnis Zipfel des Bahrtuches trugen.

[29]) Karl Czerny, der berühmte Klaviermeister und Komponist, Beethovens Schüler und Freund (lebte 1791—1857).

[30]) Henikstein & Comp., ein Wiener Bankhaus, dessen musikalischer Chef Joseph Henikstein war. Das Haus befasste sich auch mit der Besorgung von Instrumenten. Vgl. den Brief Beethovens an Frau Nanette Streicher (Neue Beethovenbriefe S. 26f. und die Erläuterungen dazu S. 27, 28; auch S. 71.)

[31]) Hier mag von Abendunterricht im Klavierspiel die Rede sein, den Czerny ja schon lange bei Beethovens Neffen leitete.

Ein Pükling kostet hier 15, dort 24 X [= Kreuzer]

[Bl. 17b. Beethoven selbst] Diesen hat die Fürstin Lubomirska[32]) übersetzen [? ?] [1 Wort ausgestrichen] die Komtesse bey Haidn Studiren lassen — — Wenn wir nur Austern und Menschen [?] haben, so werden wir schon durch die Wüste kommen.

[Bl. 18a] Mich wundert, dass er nicht zum figaro gegangen. Wahrscheinlich ist diese Oper nicht für Erzbischöfe und Cardinäle geschrieben —

[Dann folgt eine Zeichnung, Doppelgesicht, eine Art Januskopf, — — sonst ist die Seite leer] —

[Bl. 18b. Beethoven selbst] Antiquar Musik Handlung mieter [?] Breurerstrasse No. 1198.

Den Zettel von Sieber[33]) habe ich heute bey mir gefunden

Ich habe es schon 2 Mahl genommen

[Bl. 19a] In der Löwenapotheke.

Das feinste rothe P [?] wovon die Schachtel 1 fl kostet.

Giannattasio[34])

Weil es bei der Beichte mitbegriffen ist.

Auf dem Lande werden sie mehr gefeyert, als in der Stadt

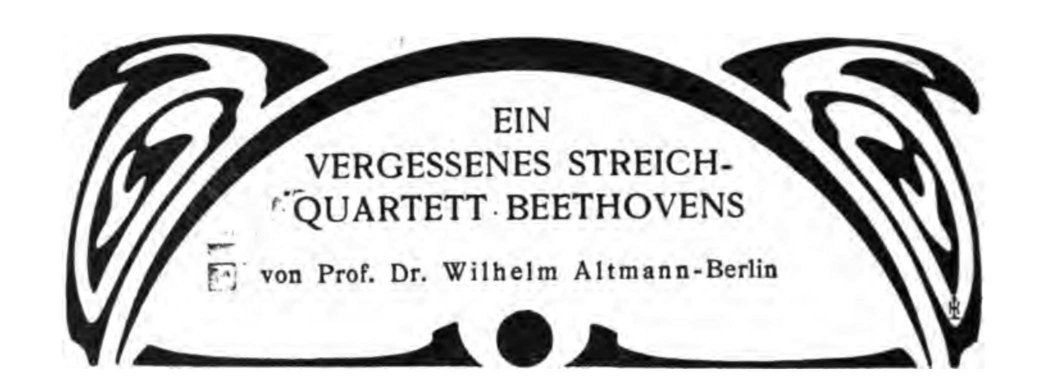
---

[32]) Es ist beachtenswert, dass der Name der Fürstin Lubomirska doch einmal in den Konversationsheften vorkommt. Bislang ist, so weit mir bekannt ist, in der speziellen Beethovenliteratur von einer Fürstin Lubomirska, und sogar als Schülerin Beethovens keine Rede. Aber allgemeine Historiker sprechen davon. So spricht Adam Wolf in seinem 1875 erschienenen Buche: Fürstin Eleonore Liechtenstein (S. 300) von der Fürstin Casimir Lubomirska als der „ersten Schülerin Beethovens" (?), die 1806 und 1807 in Baden Privatkonzerte veranstaltete. In einem weit älteren Buche, vom Grafen A. de La Garde: Fêtes et souvenirs du Congrès de Vienne (1843, 2 Bde.), ist auch viel von einer Fürstin Lubomirska die Rede, bald von einer Josephine L., bald von einer Fanny L.; ebenso auch im Tagebuche des Freih. von Andlaw, 1862.

[33]) Von hier ab ist der wahrscheinliche Schreiber Neffe Karl. Für Sieber dürfte: Seibert zu lesen sein, der als Wiener Chirurgus wohlbekannt ist; auch Beethoven liess sich zuweilen von ihm behandeln.

[34]) Cajetan Giannatasio del Rio ist der Direktor der Privatschule und Erziehungsanstalt, in der des Meisters Neffe Karl vom Februar 1816 bis Ende Januar 1818 erzogen wurde.

Schluss folgt



EIN VERGESSENES STREICHQUARTETT BEETHOVENS

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Berlin

Die unnatürliche Wut", schreibt Beethoven an Breitkopf & Härtel am 13. Juli 1802, „die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fest, nur Mozart könnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch; — und ohne mich an beide grosse Männer anschliessen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch. Da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man — noch hinzutun, und hier steckt der missliche Stein des Anstosses, den nur zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muss oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muss. — Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für Geigeninstrumente verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiss gewiss, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach."

Otto Jahn, der in seinem Aufsatz „Beethoven und die Ausgaben seiner Werke" (Grenzboten 1864. I = Otto Jahn, Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig, 1866. S. 303 f.) diese Briefstelle zuerst abgedruckt hat (vgl. auch Thayer, Beethovens Leben, Bd. 2 [1872], S. 183 f.), bemerkt dazu: „Nun wird im Wiener Diarium vom 14. August 1802 ein Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell von Beethoven angezeigt, arrangiert nach einer seiner Sonaten von ihm selbst, allein es ist bis jetzt nicht gelungen, dieses Quartett zum Vorschein zu bringen oder auch nur zu konstatieren, welche Sonate zugrunde liegt."

Bernhard Marx erwähnt in der Zusammenstellung der von Beethoven selbst besorgten Arrangements eigener Werke in seinem zuerst 1859 erschienenen bekannten Werke „Ludwig van Beethoven" dieses Quartett nicht; ebenso fehlt es an der betreffenden Stelle in der neuesten (5.), von Gustav Behncke bearbeiteten Auflage des Marxschen Werkes; dagegen findet sich im 2. Anhang zur 4. Auflage (1884; Bd. 2, S. 515) und auch zur 5. (1902; Bd. 2, S. 520) die Notiz, dass die 1799 komponierte E-dur

Klaviersonate op. 14 No. 1 von Beethoven im Jahre 1802 für Streichquartett bearbeitet und zu diesem Zweck nach F-dur versetzt worden ist.

Das bei Breitkopf & Härtel erschienene „Thematische Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Beethovens", das in der zweiten Auflage 1868 von Gustav Nottebohm sorgfältig revidiert worden ist, enthält S. 16 bereits die Angabe, dass von der E-dur Klaviersonate op. 14 im Jahre 1802 eine Streichquartettbearbeitung in F-dur in Wien erschienen und in demselben Jahre bei Simrock in Bonn nachgedruckt worden ist.

Trotzdem hat dieses Streichquartett keine Aufnahme in die Gesamtausgabe der Beethovenschen Werke (Breitkopf & Härtel) gefunden, ebenso steht es in keiner Gesamtausgabe der Streichquartette. Völlig unbeachtet ist auch eine neue Ausgabe geblieben, die Gustav Nottebohm 1875 bei Simrock in Berlin veranstaltet hat. Derselbe Forscher wies auch bei Betrachtung der Skizzen zu der E-dur Klaviersonate in seinem Buch „Zweite Beethoveniana" (1887, S. 47) darauf hin, dass einzelne Stellen des skizzierten Stücks es fraglich erscheinen lassen, ob es für Klavier oder mehrere Instrumente gedacht ist. Er fügt dann hinzu: „Beethoven hat die Sonate später für vier Instrumente gesetzt, und es ist nicht unmöglich, dass eine solche Verwendbarkeit schon bei der Konzeption ins Auge gefasst war."

Bei der Lektüre von Wilibald Nagels „Beethoven und seine Klaviersonaten" Bd. 1 (1903), S. 144, wo sich merkwürdigerweise die falsche Notiz befindet, dass Beethoven nur den ersten Satz der Sonate op. 14 No. 1 als Streichquartett in F-dur bearbeitet hat, wurde ich wieder einmal an dieses Streichquartett erinnert; die Originalausgabe suchte und fand ich dann in der Musiksammlung der Berliner Königl. Bibliothek. Ein flüchtiger Vergleich der Stimmen mit der Klavierausgabe zeigte schon so grosse Verschiedenheiten, dass ich mir schleunigst eine Partitur des Streichquartetts anfertigte. Da ergab sich nun, dass Beethoven mit vollem Recht die eingangs zitierten Worte geschrieben hat. Die von mir daraufhin bei Breitkopf & Härtel veranstaltete Stimmenausgabe, der die Partitur in dem vorbereiteten Supplement zur Gesamtausgabe der Beethovenschen Werke folgen wird, wird allen Quartettspielern eine hochwillkommene Gabe sein.

Dieses Quartett aber der unverdienten Vergessenheit zu entreissen, sein Verhältnis zur Klaviersonate im einzelnen nachzuweisen, soll im folgenden versucht werden, wobei kleinere Veränderungen, die Beethoven mit der Klaviersonate vorgenommen hat, meist gar nicht erst erwähnt werden.

Der erste Satz trägt in der Klaviersonate die Tempobezeichnung Allegro, im Streichquartett Allegro moderato. Die Oktaven der Klavierstimme, mit denen die Hauptmelodie einsetzt, sind im Quartett gestrichen; die Begleitungsfigur fängt gleich mit dem vollen Takt an, um erst im zweiten und dritten Takte streng der Vorlage zu folgen. Takt 4 zeigt

bereits wieder eine Veränderung, indem der ausgehaltene Bassakkord der Klavierstimme anders gefasst ist. Wesentliche Änderungen in den Mittelstimmen enthalten die Takte 7 und 8; im 8. ist auch der arpeggierende Vorschlag im Bass beseitigt, ebenso im 9. und 11. Takt die begleitende zweite Stimme. Wesentlich anders sind auch die Takte 15 und 16 gefasst, ebenso 17, 19, 20, 25 und entsprechend 29. Fast in jedem Takt sind eben mehr oder minder kleine Veränderungen vorgenommen worden. Die Achtelbegleitungsfiguren, die im Takt 38 beginnen, sind zunächst aus dem Bass der Klavierstimme in die II. Violine verwiesen, bis sie in Takt 42 ff. zwischen Bratsche und Violoncell verteilt werden; in Takt 43 und 44 liegt die Melodie abweichend von der Klavierstimme in beiden Violinen.

Einen ganz neuen Gedanken setzt Beethoven drei Takte vor Schluss des ersten Teils, wo die Melodie im Bass liegt, in die erste Violine ein:



Auf die Oktaven, mit denen die Melodie des zweiten Teils beginnt, wird wieder verzichtet. Vom 5. Takte dieses zweiten Teils ab beginnt im Bass der Klavierstimme eine längere arpeggierte Stelle:



Im Streichquartett spielt dafür das Violoncell, während II. Violine und zunächst auch die Bratsche dazu tremolieren, wie folgt:



und entsprechend weiter, bis sich Bratsche und Violoncell in diesen gebrochenen Akkorden ablösen. Die erste Violine muss dazu sehen, wie sie mit der Melodie, die in der Klavierstimme in Oktaven steht, durchkommt.

Die Melodie in Takt 23 und 24 ist der zweiten Violine übertragen, dazu sind Sexten der Bratsche hinzugefügt, und im 24. Takt wiederholt die erste Geige in der Oktave die Melodie des 23. Verändert und mit Zusätzen versehen sind weiter die Takte 25 ff. Die Takte 27 ff. erhalten ein ruhigeres Gepräge, indem nur das Violoncell die nachschlagende Begleitungsfigur hat, II. Violine und Bratsche in halben Noten der Melodie folgen. Während diese im 30. Takt in der Klavierstimme lautet, ist sie

im Streichquartett in  verändert.

Für die Art, wie Beethoven die Umarbeitung vorgenommen hat, sind auch die Takte 31—33 bezeichnend. Die Klavierstimme hat da:



Das Streichquartett macht daraus (man beachte auch die dynamischen Abweichungen):





Takt 37 ff. entsprechen 7 ff. des ersten Teils. Sehr wesentlich sind die Änderungen von Takt 43 ff.; sie lauten im Klavier:



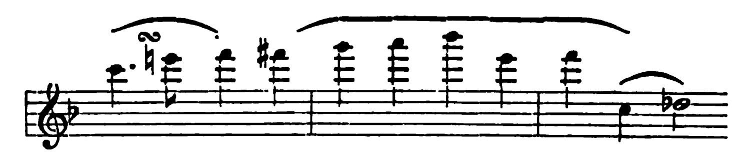
Für Streichquartett setzte Beethoven diese Takte folgendermassen um:



Takt 48, 50 und 51 sind entsprechend Takt 17, 19 und 20 des ersten Teiles umgemodelt, ebenso 66 ff. entsprechend 38 ff. des ersten Teils, doch liegt von Takt 74 ab die Melodie nur in der ersten Geige, während die zweite begleitet, während die im ersten Teil entsprechenden Takte 73 ff. die Melodie in beiden Violinen haben. Mit Rücksicht auf den Umfang des damaligen Klaviers musste Beethoven die Takte 75 ff. folgendermassen in der rechten Hand notieren:



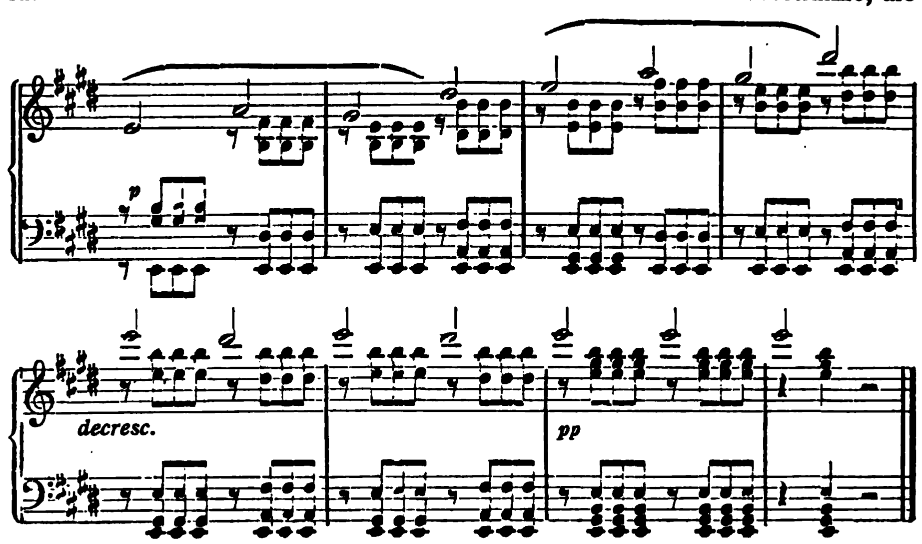
In der I. Violine konnte er aber die Melodie ohne weiteres so bringen:



Zu der Bassmelodie Takt 89 ff. setzt Beethoven in die I. Violine den anfänglich mit jenen 3 Takten vor Schluss des ersten Teiles verwandten Kontrapunkt:



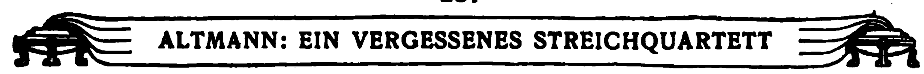
Im Anschluss hieran verändert er die letzten 8 Takte der Klavierstimme, die



lauten, in folgender, für die Art der Umarbeitung, namentlich in den ersten vier Takten, charakteristischer Weise:



Das Allegretto (Scherzo) ist im Original fast durchweg vierstimmig gehalten, so gleich der Anfang. In dem Streichquartett beginnt Beethoven zweistimmig und zwar nur mit der ersten Violine und dem Violoncell, lässt dann im 2. Takt die Bratsche und im 3. die zweite Violine hinzutreten. Der für den ganzen Satz charakteristische Anfangstakt erscheint im Streichquartett immer staccato, in der Klaviersonate legato. Die Phrasierung des 6. Taktes (und der diesem entsprechenden) ändert Beethoven, indem er nicht die drei Viertel sämtlich binden lässt, sondern nur die beiden ersten. Das dritte Viertel der Oberstimme des 15. Taktes schmückt er mit einem Triller, ebenso in dem entsprechenden 23. Takt. Die überleitenden Gänge im zweiten Teile gibt er den beiden Violinen, die erste spielt dabei eine Oktave höher als das Klavier. Fast gar keine Veränderungen, ausser gelegentlich in der Dynamik, weist das „Maggiore“ und auch die „Coda“ auf, die nur vom 9. Takt ab im Streichquartett ein Crescendo aufweist, während ein Decrescendo in der Klaviersonate steht.



Eine völlige Umarbeitung musste das Finale mit seinem echt klaviermässigen Satze, der Triolenbegleitung im Basse und den längeren Triolenpassagen und -akkorden erfahren. Um Beethovens echt quartettmässige Bearbeitung dieses Finale klar erkennen zu lassen, habe ich in der Notenbeilage dieses Heftes die Partitur der Streichquartettbearbeitung mit der untergelegten Originalklavierstimme veröffentlicht, so dass jeder ohne weiteres sich die gewichtigen Unterschiede im Quartett- und Klaviersatz, die Arbeitsmethode Beethovens vor Augen führen kann. Gleich im Anfang war es nötig, die Triolenbegleitungsfigur im Bass der Klavierstimme zu beseitigen: als Ersatz nahm Beethoven Synkopen analog denen, die er bei Buchstabe L verwandt hat; die tiefen Bassnoten ersetzte er dabei zunächst durch höhere Lagen. Man beachte übrigens, wie er die wiederholt wiederkehrende Stelle (bei den Buchstaben B, E, H, wo die Synkopen beseitigt sind, wie auch das staccato, L und M; nicht aber bei D) immer abwechslungsreich und immer ganz spezifisch für die Streichinstrumente gestaltet. Dass er die Oktaven der Klavierstimme des Anfangs nicht im Streichquartett wiedergibt, ist weniger auffallend als der kleine Zusatz in der zweiten Violinstimme bei Takt 5, 35, 88, dem der Zusatz in der ersten Violine in Takt 13 bzw. in der Bratsche bei Takt 43 und 126 entspricht.

Bei Takt 14 beachte man die Bratschenstimme. Takt 19—21 und entsprechend 96—98, 129—131 weisen wesentliche Veränderungen auf, ebenso 43—46, sowie die Stelle bei L. Das sind aber doch nur Kleinigkeiten gegenüber der tiefgreifenden Umarbeitung, die die ganze Stelle von Buchstabe F (nebst Auftakt) bis exkl. H erfahren musste. Beethoven begnügte sich nicht damit, die Figuration völlig der Natur der Streichinstrumente entsprechend zu verändern und Füllakkorde (namentlich Takt 60 ff.) hinzuzusetzen, sondern fügte noch einen melodischen Gedanken (Takt 49, 51, 53, 55, 62, 66, 68) hinzu, den er aus Takt 6 übernahm, in Takt 60 und 64 wieder veränderte und durch Takt 70—80 ergänzte, bzw. abschloss. Den chromatischen Lauf in Takt 81 liess er fort, auch änderte er die Dynamik von Takt 77 ff., 83 und 84.

Unter diesen Umständen macht das Finale einen durchaus originalen Eindruck; wer nicht weiss, dass es ursprünglich für Klavier komponiert war, wird dies nie vermuten können.

Sicherlich verdient dieses Streichquartett Beethovens noch mehr Beachtung als das Streichquintett nach seinem c-moll-Trio, wenngleich es keine längeren Zusätze wie das nach dem Bläseroktett bearbeitete Es-dur Quintett op. 4 (vgl. 1. Beethovenheft der „Musik") erfahren hat.



BEETHOVENDRAMEN

von Dr. Hans Volkmann-Dresden

Aus der Fülle mannigfacher Huldigungen, die dem Genius Beethoven im Laufe der Jahre zuteil wurden, ragen als vornehmste die der schaffenden Künstler hervor. Maler und Plastiker wurden nicht müde, das Bild des Tonheros zu dessen Ruhme neuzugestalten, Lyriker sangen Verse über Verse zum Preise des Gewaltigen, und Prosaerzähler schrieben ihm zu Ehren Skizzen, Novellen, ja umfangreiche Romane. Seltener versuchten Schriftsteller den Meister der Töne dadurch zu erheben, dass sie ihn zum Helden von Dramen wählten. Was an solchen Beethovendramen vorliegt, ist zumeist unbekannt. Und doch können diese Stücke ihres Stoffes halber weite Kreise interessieren. Auf sie hinzuweisen, ist also angebracht. Es geschieht mit der Musterung, die wir im folgenden über sie halten.

Ausgeschlossen von unserer Betrachtung bleiben die zahlreichen allegorischen Festspiele mit obligater Büstenbekränzung, die zu Beethovengedenktagen verfasst worden sind. Auch von den Stücken, in denen Beethoven als untergeordnete Episodenfigur erscheint, sei nur ein typisches Beispiel angeführt: das Festspiel zur Mozartfeier 1837 zu Darmstadt, von Luise von Plönnies und zwei Mitarbeitern[1]) verfasst. Im Vor- und Nachspiel dieses Stückes spricht Beethoven einige Verse zur Verherrlichung Mozarts, um im glänzenden Schlusstableau „ein Knie vor Mozart zu beugen, der das bekränzte Haupt freundlich gegen ihn neigt“. Unsere Umschau erstreckt sich auf die Dramen, in denen Beethoven wenn auch nicht durchgängig als Träger der Handlung, so doch als dominierende, das Hauptinteresse des Lesers auf sich konzentrierende Gestalt erscheint.

Als frühestes dieser Art ist das dreiaktige, 1836 gedruckte Jambendrama „Beethoven“ von Sigismund Wiese zu verzeichnen.[2]) Wiese, ein heute völlig vergessener Tragödiendichter klassischer Richtung, schliesst sich in

[1]) Herren Duller und Künzel. Das Festspiel ist auszugsweise abgedruckt in E. Ortlepps „Grossem Instrumental- und Vokalkonzert“, Bändchen XIV, S. 107 ff.

[2]) Als drittes von „Drei Dramen“ erschienen im Verlag Brockhaus, Leipzig. Vergriffen. Exemplare in der Königl. Bibliothek zu Berlin und in der Linckeschen Leihbibliothek zu Leipzig.

den Umrissen wie in Einzelheiten der Handlung an Goethes Tasso an. Wir sehen Beethoven in der Familie eines Grafen von Dohna Gastfreundschaft geniessen, wie Tasso am Hofe zu Ferrara, wir sehen ihn, wie jenen, unter dem Druck eines krankhaft gesteigerten Gefühlslebens mehr leiden als handeln, wir sehen ihn, wie jenen, zur Tochter des Hauses in Leidenschaft entbrennen. Wiese modifiziert die letztere Beziehung dahin, dass er die Komtesse von Dohna, Adelaide mit Namen, in ein platonisches Verhältnis zu dem Meister stellt, das in dem Augenblicke bei Beethoven in ein sinnliches umschlägt, wo Adelaide im Begriffe steht, ihm von einem gräflichen Freier entrissen zu werden. Sie hat ihr Herz zwar sofort dem jungen Edelmanne geschenkt, zaudert aber, ihm die Hand zur Ehe zu reichen, da sie fürchtet, dieser Schritt könne Beethoven in seinem Schaffen „anhaltend lähmen", — waltete sie doch bisher als Muse des Meisters, ihn inspirierend und im Wirken fördernd. Diesen Konflikt zwischen Neigung und idealer Pflicht zu lösen, wenden sich die jungen Liebenden, denen die Reinheit des Gewissens über alles geht, an Beethoven mit der Bitte, selbst die Entscheidung zu treffen, ob sie einander gehören dürfen, oder nicht. Beethoven kämpft schwer mit sich selbst. Die Hoffnungen auf irdische Liebe müssen sich vor den Forderungen des höheren Berufes verflüchtigen, und Beethoven gibt Adelaide am Ende frei. In diesen psychologischen Entwirrungen erreicht der Dichter eine achtunggebietende Höhe. Mit kräftiger, wenn auch zuweilen etwas ungelenker Hand zeichnet er den Weg, auf dem Beethoven allmählich selbst zu jener Ansicht über Künstlerehen gelangt, die Adelaides Schwester vorher geäussert (S. 233):

„Der Armen wehe, die sich an den wahren,
Den überirdisch freien Künstler hängt!
In seiner Kunst allein die goldne Freiheit, —
Besel'gen kann er, doch beglücken nicht."

Beethoven teilt diese Einsicht, zart umschrieben, Adelaide mit, die, auf eine so rasche Freigabe kaum gefasst, in die Worte ausbricht (S. 260):

„Unseliger, o nun begreif' ich dich.
Weil du dich keinem Wesen ganz aufopfern,
Kein Wesen sich dir ganz hingeben darf,
Vermagst du nicht ein Erdenglück zu tragen.
Der unbegrenzt schreckliche Göttertrieb
Hat nicht hienieden unter Menschen Stätte:
Unendlich liebst du, wie der Himmel liebt!
So liebe ihn denn, der unendlich ist,
Wir können nichts als dich bewundern und beklagen."

Wie durch diese Worte Adelaides, so weiss auch sonst der Dichter seinen Helden über das Niveau der Durchschnittsmenschen in eine ideale Höhe emporzuheben. Allerdings tut er in dieser Hinsicht manchmal zuviel, so

dass jeder reale Boden entschwindet. Im ganzen ist Wieses Stück von vornehmer Art, voll geistreicher Reflexionen über Kunst und Leben, anregend, zum Teil Widerspruch herausfordernd, aber infolge des Mangels an äusserer Handlung und innerer dramatischer Spannung auf der Bühne unmöglich.

Bei Erörterung der Frage, aus welcher Quelle Wiese seinen Stoff geschöpft, ergeben sich interessante Einzelheiten. Zu jener Zeit, da Wieses Drama entstand, war an historischem Material über Beethoven ausser einigen kurzen Zeitungsartikeln nur die kleine Biographie von J. A. Schlosser veröffentlicht (1828). Darin wird wohl die „Gastfreundschaft eines angesehenen fürstlichen Hauses in Wien" gegen Beethoven, auch die Verwandtschaft seines Charakters mit dem von Goethes Tasso, nichts aber von seinen Liebesverhältnissen erwähnt. In Schlossers Buch fand also Wiese nur sehr wenig Stoff. Weit mehr lieferte ihm eine andere Quelle. Schon bei flüchtigster Vergleichung fällt der Zusammenhang zwischen Wieses Drama und einer kleinen Novelle von Ernst Ortlepp: „Beethovens erste Liebe" auf.[1]) In beiden erscheinen dieselben Hauptpersonen, Beethoven und Adelaide, in beiden decken sich die wichtigsten Situationen, in beiden ähneln sich sogar gewisse Stellen im Text.[2]) Allerdings haben Novelle und Drama das Erscheinungsjahr (1836) gemeinsam, was die auf den ersten Blick hin selbstverständliche Priorität der Novelle zweifelhaft machen kann. Diese wird jedoch durch innere Gründe gestützt. Die in derben Zügen hingeworfene kurze, an Handlung reiche Geschichte Ortlepps — in der Adelaide einfach vom Vater an einen Baron, einen „langen, dürren, ausgemergelten, blassen Kerl" verheiratet wird — kann kaum aus der breit angelegten, psychologisch differenzierten, aber handlungsarmen dramatischen Dichtung hervorgegangen sein. Wohl besitzt aber das umgekehrte Abhängigkeitsverhältnis grösste Wahrscheinlichkeit. Letztere wird auch nicht dadurch vermindert, dass sich bei dieser Lage der Dinge die reiche Gedankenarbeit Wieses als in knapp einem Jahre geleistet darstellt.[3]) Solange nicht durch zwingende Gründe unsere Ansicht widerlegt wird, dürfen wir jedenfalls Ortlepps Geschichte als Wieses Quelle betrachten und Ortlepp als ersten

[1]) Sie steht als erster von drei Artikeln, die unter dem Titel „Beethoven, eine phantastische Charakteristik" zur Broschüre zusammengefasst herausgegeben wurden. Der dritte Abschnitt aus der genannten Novelle, „Adelaide" betitelt, der die Komposition des Matthissonschen Gedichtes durch Beethoven behandelt, ist in Ortlepps „Grossem Instrumental- und Vokalkonzert" (1841) Bändchen IV, S. 60, ferner in Landaus „Erstem poetischen Beethoven-Album" (1872) S. 14 abgedruckt. — Näheres über Ortlepp bot F. W. Ilges in seinem Buche „Blätter aus dem Leben und Dichten eines Verschollenen" (München 1900).

[2]) So die Naturschilderung in dem genannten III. Abschnitt bei Ortlepp und bei Wiese S. 204.

[3]) Ortlepps Buch kann einige Monate vor Beginn des auf dem Titel genannten Erscheinungsjahres, Wieses Drama am Ende desselben veröffentlicht worden sein.

ansehen, der um die Namen „Beethoven“ und „Adelaide“ eine romantische Erzählung schlang. Durch des Tondichters herrliches Lied (op. 46, komp. 1796) sind diese beiden berühmten Namen ohnedies für ewig verbunden. Doch sei hierbei erwähnt, dass der Ruhm des Namens „Adelaide“ älter ist, als der Beethovens. Lange bevor dieser die „Kantate“ komponierte, lange bevor Matthisson das Gedicht verfasste, galt bereits „Adélaïde“, die Heldin von Marmontels rührender Geschichte „La bergère des Alpes“[1]) in der gefühlvollen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts als Inbegriff aller weiblichen Schönheit und Tugend. Marmontels Adelaide dürfte wohl Matthisson bei Abfassung seines Gedichtes vorgeschwebt haben. Dieses sollte in Beethovens Tonsatz den Ruhm der französischen Adelaide überstrahlen, ja allmählich völlig aufsaugen.[2]) Ortlepp hat mit Marmontel nichts mehr zu tun, sondern knüpft lediglich an die Komposition des Matthissonschen Gedichtes die Geschichte von Beethovens Jugendliebe an. Sein Roman ähnelt überraschend jenem, den Beethoven in Wirklichkeit mit der Gräfin Giulia Guicciardi durchlebte. Die Kunde von Beethovens Beziehungen zu Giulietta drang jedoch erst mehrere Jahre nach Drucklegung des Ortleppschen Buches durch Schindlers Beethovenbiographie in die Öffentlichkeit. Ob Ortlepp bereits unter der Hand Mitteilungen davon erhalten hatte, oder ob er die Geschichte aus freier Erfindung niederschrieb, ist nicht nachzuweisen.

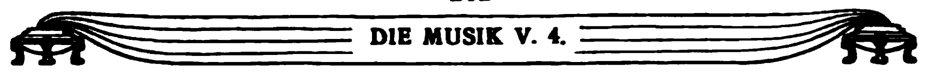
In den meisten der späteren Beethovendramen wurde der von Schindler überlieferte Giuliettaroman, ganz oder teilweise, als Kern der Handlung benutzt. So ist gleich in dem zweiten Beethovenstück die Abschlussszene daraus verwertet: die Rückkehr der einst Geliebten zu Beethoven und ihre Abweisung. Letztere wird durch des Meisters Gehörleiden motiviert, da mit dem wirklichen, von Beethoven selbst ausgesprochenen Grunde „Je la méprisais“ im Stücke nichts anzufangen war. In der Vertauschung des Namens Giulia mit Adelaide ist der Einfluss Ortlepps oder Wieses zu erkennen. Wir meinen das einaktige Genrebild „Adelaide“ von Hugo Müller, 1868 auf der Bühne, 1869 im Druck erschienen.[3]) Im Gegensatz zu Wieses „Beethoven“, der ein echtes Buchdrama ist, gibt

---

[1]) Enthalten in den „Contes moraux“, die 1756—61 im Druck erschienen und bald ungeheure Verbreitung erlangten. 1762/63 wurden sie in deutscher Übersetzung herausgegeben, 1766 erschien in Leipzig der erste Nachdruck des französischen Originals. Die „Contes moraux“ wurden eine ergiebige Quelle für Dramenstoffe. Die Geschichte der schönen Adelaide kam laut Riemanns Opernhandbuch 1766 in Paris als Schäferspiel mit Musik von Kohault auf die Bühne.

[2]) Matthissons Adelaide wurde zuerst im Vossischen Musenalmanach auf 1790 (S. 65 f.) veröffentlicht. Dort nennt der Dichter selbst als Entstehungszeit das Jahr 1788. Adelaide wurde später in die Sammlung der „Gedichte“ Matthissons aufgenommen, und zwar von der zweiten Auflage ab (Zürich 1792).

[3]) Verlag von Kühling & Güttner, Berlin.



sich Müllers „Adelaide" als echtes Theaterstück, für die Bretter verfasst und nur auf den Brettern seiner Wirkung sicher. Es ist ein schlichtes Wiener Volksstück, zum grossen Teil im Dialekt geschrieben, und verbindet kräftigen Humor mit äusserster Gemütsweichheit. Inmitten der Wiener Gemütlichkeit, deren Vertreter in ihrer Urwüchsigkeit an Raimundsche Gestalten erinnern, stellt Müller die Taubheit Beethovens als tragisches Moment auf. Er zeigt den unglücklichen Einsiedler Beethoven, der sein furchtbares Leiden noch vor der Welt zu verbergen trachtet, bis er schliesslich durch das Erscheinen der Jugendgeliebten Adelaide gezwungen wird, seinen Zustand offen zu bekennen. Die Gefahr, ins Sentimentale zu verfallen, hat Müller durch die Einflechtung tragikomischer Elemente zu umgehen gewusst. Diese boten sich in der Schilderung des Tauben von selbst. Das Gebaren des Harthörigen, der lebhaft und viel spricht, um nicht erst in die Lage zu kommen, die mit ihm Redenden verstehen zu müssen, die drolligen Missverständnisse, die durch das halbe Verstehen veranlasst werden, — alles das hat Müller ebenso fein beobachtet, wie dargestellt. Diese Vorzüge errangen dem Stück einen anhaltenden Erfolg. Nicht nur über die meisten deutschen Bühnen zog es, nein, es wanderte auch ins Ausland. Grossbritannien, das ja immer für Beethoven und alles, was mit Beethoven zusammenhängt, lebhaftes Interesse besessen hat, nahm es in zweierlei Form auf. 1879 wurde es zu Aberdeen in einer Übersetzung von Gustav Hein unter dem Titel „Beethoven", 1887 zu London, übertragen von W. Poel, unter dem ursprünglichen Titel aufgeführt.[1])

Trotz der Verwertung historischer Momente herrscht doch in Müllers Stück die freie Erfindung vor. Das gleiche gilt auch von dem einaktigen dramatischen Genrebild: „Beethoven in der Heimat" (früherer Titel: „Beethovens zerrissener Schuh") von Gustav Adolf Nadler.[2]) Es ist die 1872 ausgeführte Dramatisierung einer Ende der sechziger Jahre im „Wiener Fremdenblatt" mitgeteilten Anekdote. Die Fabel behandelt die Begegnung Beethovens mit Goethe, die 1812 in Teplitz erfolgte, von Nadlers Gewährsmann jedoch wunderlicherweise nach Bonn verlegt wird, das Beethoven nach seinem Weggang 1792 nicht wiedergesehen hat. Meister Beethoven soll dem Meister Goethe in einer Gesellschaft vorgestellt werden. Auf dem Wege dahin bemerkt Beethoven in seinem Schuh ein bedenkliches Loch und tritt, den Schaden schleunig heilen zu lassen, bei einem Schuster

[1]) Laut W. Davenport-Adams: „A dictionary of the drama", London 1904. — Ob in dem ebenda genannten Drama „Beethovens Romance" von Susie Raphael der Meister handelnd eingeführt wird, oder ob der Inhalt des Stückes nur im allgemeinen auf Beethoven Bezug nimmt, konnte ich nicht ermitteln. Eine Anfrage in London ergab, dass das Drama nicht im Druck erschienen ist.

[2]) Das Stück ist im Druck vergriffen. Sein Autor hat mich durch eine Abschrift damit bekannt gemacht.

ein. Dessen Tochter entpuppt sich als Sängerin und erringt durch die natürliche Anmut ihres Vortrags den Beifall des Tondichters. Als sie, von Beethoven begleitet, ein Goethesches Lied anstimmt, wird der zufällig vorübergehende Goethe durch Wort und Ton angelockt und macht nun bereits in der Schustersfamilie die Bekanntschaft Beethovens. Dieser Stoff ist von Nadler mit bühnensicherer Hand zu einem flotten Schwank verarbeitet worden, der das Publikum eine Stunde aufs beste unterhalten kann. Er hat denn auch bald nach seinem Erscheinen eine Reihe von Bühnen beschritten. Der noch heute unvergessene Charakterkomiker Albin Swoboda ist einer der besten Darsteller des Nadlerschen Beethoven gewesen.

Die Stücke Müllers und Nadlers sind nicht zufällig um das Jahr 1870 entstanden. Wurde doch in diesem Jahre die Säkularfeier von Beethovens Geburt begangen, die, wie sie überhaupt die Gemüter eindringlich auf Leben und Werke des Meisters hinwies, auch die Nachfrage nach Theaterstücken mit sich brachte, die den Gefeierten in Fleisch und Blut vor seine Bewunderer hinstellten. Im Festjahre selbst erschien ein Beethovendrama, das eigens als „Jubelschrift" bezeichnet ist: das vieraktige dramatische Charakterbild „Ludwig van Beethoven" von „einem Bonner".[1]) Die Bezeichnung „Charakterbild" entspricht nicht der Gattung des Stückes, das vielmehr ein breit angelegtes politisches Geschichtsdrama ist. In grossen Zügen werden darin die Konflikte entwickelt, die infolge der aus Frankreich eindringenden revolutionären Ideen im Innern des Kurfürstentumes Köln-Bonn entstehen und die endlich, bei der Invasion der französischen Truppen, mit dem Zusammenbruch der alten Staatsform ihre traurige Lösung finden. In diese Handlung, deren Gegenpole der Kurfürst Max Franz und der Revolutionsapostel Eulogius Schneider sind, schlingen sich, etwas zurücktretend, die vom Autor frei erfundenen Abenteuer des jungen Hoforganisten van Beethoven: sein wenngleich ganz unpolitischer Verkehr mit der Revolutionspartei lässt ihn bei Hofe in Ungnade fallen, ja die Intriguen eines Römlings stempeln ihn zu einem Rädelsführer des Umsturzes und bringen ihn ins Gefängnis, aus dem ihn schliesslich die Fürsprache Eleonores von Breuning und des Grafen Waldstein errettet. In den Szenen der Aristokratie wie der Revolutionäre ist das Schauspiel mit feinem historischen Sinn und plastisch gestaltendem Griffel abgefasst; die genrehaften Szenen, also die, in denen Beethoven auftritt, sind matter ausgefallen. Wenn das Stück auch nicht genug Theaterblut in sich trägt, um auf der Bühne Fuss

[1]) Verlag von Oskar Leiner, Leipzig. — Quelle des Stückes dürfte ausser den ersten Bänden der Beethovenbiographieen von Thayer und Nohl namentlich die auch in diesen Werken benutzte „Biographisch-charakteristische Skizze Maximilian Franz', des letzten Kurfürsten zu Köln" von Franz Eugen von Seida und Landensberg (Nürnberg 1803) gewesen sein.

fassen zu können, — als dramatisiertes Geschichtsbild bleibt es eine achtunggebietende Leistung, und der Verfasser tat unrecht, sich durch Verkappung seines Namens um die Ehre der Verfasserschaft zu bringen. Meine Versuche, durch den Verleger das Geheimnis des „Bonners" zu lüften, blieben ebenso erfolglos, wie darauf bezügliche Anfragen in Bonn.

Gleich jenem „Bonner" ist wohl auch Herman Schmid durch die Beethovenfeier zu seinem „Beethoven" angeregt worden, den er 1873 in Druck gab.[1]) Er bezeichnete ihn als „Lebensbild mit Musik, Gesang und Tänzen in vier Abteilungen" und bot darin ein leicht gefügtes Volksstück, in dem mit ziemlich billigen theatralischen Effekten die Teilnahme des Zuschauers für den Liebhaber Beethoven erzwungen wird. Hier kommt zum ersten Male in einem deutschen Beethovendrama der ganze von Schindler mitgeteilte Giuliettaroman zur Verwendung, hier wird zum ersten Male der wirkliche Name der Geliebten statt des etwas schemenhaften Namens „Adelaide" gebraucht. Bei Schmid erscheint Beethoven nacheinander als sehnsuchtserfüllter Liebender, als glücklicher Geniessender, als armer Betrogener, dem Giulietta im entscheidenden Moment ihre Hand entzieht, und schliesslich als einsamer Greis, der die reuig zurückkehrende einstmals Geliebte von sich weist. Wie Müller motiviert Schmid diese Zurückweisung durch Beethovens Gehörleiden. Der Taube verspricht, Giulia fernerhin „mit den Armen des Geistes zu umfangen". An Nebenpersonen führt der Verfasser zahlreiche aus der Biographie Beethovens bekannte Gestalten ein: des Meisters Bruder Kaspar Karl, den Fürsten Lichnowsky, die Barone Zmeskall und Pasqualati, Frau Streicher und sogar Beethovens Haushälterin. Allerdings schöpft er das Material zur Charakteristik seiner Figuren nicht durchweg aus authentischen Quellen. In Einzelheiten hat unverkennbar der rührselige Beethovenroman von Heribert Rau als Vorlage gedient. Eine gewisse Weichlichkeit haftet auch der in Wahrheit so derben Gestalt des Tondichters an. Wer in diesem Beethovendrama ähnlich kräftig und naturwahr gezeichnete Menschen anzutreffen hofft, wie sie Schmid in seinen Alpenerzählungen, namentlich in seinem „Kanzler von Tirol" hingestellt hat, der wird bitter davon enttäuscht sein. Auch bei der Auswahl der Musikstücke für das Schauspiel hatte Schmid keine glückliche Hand. Da stimmt eine Hochzeitsgesellschaft Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" als — Tafellied an; da komponiert Beethoven den bekannten „Sehnsuchtswalzer", der jedoch ein Pasticcio aus Tänzen Schuberts und Himmels ist.[2]) Aber derartige kleine

[1]) Verlag von Griesbach, Gera. Vergriffen. Exemplare in der Königl. Bibliothek und in Kühling & Güttners Leihbibliothek zu Berlin.

[2]) Aus Franz Schuberts „Trauerwalzer" und Fr. H. Himmels „Favoritwalzer". Vgl. Nottebohm, Them. Verz. d. W. Beethovens, 2. Aufl. S. 191. — Schmid

Missgriffe gefährden die Bühnenwirkung eines Stückes gewiss nicht. Sie hängt allein von der Intensität seines dramatischen Lebens ab. Diese reichte bei Schmids Beethoven nicht hin, das Werk, das bald nach seinem Erscheinen an verschiedenen Orten aufgeführt wurde, auf der Bühne zu erhalten.

Fast gleichzeitig mit Schmid schrieb der italienische Tragödiendichter Pietro Cossa, dessen „Nerone" Weltruhm geerntet, einen „Beethoven", der als „dramma in cinque atti" 1872 in Mailand erschien.[1]) Cossa hatte sich ein hohes Ziel gesetzt, zu dessen Erreichung er die grausamste Umgestaltung der historischen Tatsachen, wie sie aus den verschiedenen Biographieen bekannt sind, nicht scheute. Er wollte nichts weniger als das ganze Leben Beethovens von der Bonner Jünglingszeit bis zu seinem Ausgang in wechselvollen Bildern darstellen. Als gemeinsames Band, das diese Fülle von Einzelheiten zusammenhält, wählte Cossa eine grosse Liebesleidenschaft, — die für Giulia Guicciardi. Um nun das Erscheinen der Giulia, die er Lucia nennt, in Bonn zu ermöglichen, macht er sie zu einer Tochter von — Beethovens Lehrer Neefe! Aus kindlichem Gehorsam heiratet sie den Grafen Gallenberg. So kommt sie nach Wien, wohin auch ihr Vater folgt, vom Grafen Gallenberg zum — Direktor des Theaters an der Wien befördert! Gallenberg, der die inneren Beziehungen seiner Gattin zu Beethoven ahnt, entbrennt in wilder Eifersucht, unter deren Einfluss er in der unwürdigsten Weise gegen Beethoven intriguiert. Beethovens Leidenschaft weicht mit den Jahren einer idealen Zuneigung, die ihn um ein einziges Liebeswort Lucia's flehen lässt, ein Wort, das sie endlich am Sterbelager des Meisters ausspricht. Auch die Ertaubung Beethovens benutzt Cossa als dramatisches Motiv. Er führt durch sie in dem Augenblick, da Beethoven den Gipfelpunkt seines Glückes erreicht, bei der Akademie zu Ehren des Wiener Kongresses, die Katastrophe herbei. Letztere gestaltet er ähnlich, wie sie bei der Erstaufführung der Chorphantasie op. 80 wirklich eintrat: er lässt das von dem harthörigen Beethoven geleitete Orchester bei der Aufführung entgleisen. Sich abermals an tatsächliche Ereignisse anlehnend, lässt Cossa Beethoven alle Schuld an dem Unfall auf die Böswilligkeit der Mitwirkenden schieben und selbst den Retter der Aufführung verunglimpfen, weil dieser es gewagt hat, an die Stelle zu treten, die er, Beethoven, vorher eingenommen. So vereinen sich in dem Stücke Partieen von relativ treuer Zeichnung der Ereignisse mit kühn zusammenphantasierten. Während die der Wahrheit entsprechenden fesseln, besonders die das Selbstbewusstsein und den Trotz des Helden

---

erklärt in einer Fussnote zum Text seines Dramas den Sehnsuchtswalzer allen Ernstes für ein Werk Beethovens unter Zurückweisung der Stimmen, die ihn „neuerdings Schubert" zusprechen.

[1]) F. Sanvito, Editore.



malenden, stossen die erfabelten ab, die fremde Züge in das Bild Beethovens tragen, vor allem seine süssliche, troubadourhafte Liebesschwärmerei. Cossa's Werk ist als Drama mit Geschick gefügt, der Aufbau in grossen Steigerungen vollzogen, der Dialog elegant geführt. Trotzdem hat es auf italienischen Bühnen keinen durchgreifenden Erfolg errungen. Es ungekürzt in deutscher Übersetzung[1]) aufzuführen, geht bei seiner Beschaffenheit schlechterdings nicht an. Wohl aber lassen sich die zahlreichen wertvollen Einzelheiten des Dramas als Grundstock eines im übrigen frei gestalteten, bühnenwirksamen deutschen Beethovenstückes denken.

Diesem Gedanken folgte Heinrich Bohrmann-Riegen, als er in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts sein vieraktiges Schauspiel „Beethoven"[2]) schrieb. Obwohl der genannte Verfasser die Benutzung der italienischen Vorlage gänzlich verschweigt,[3]) verrät sich diese den Kennern des Cossaschen Stückes sofort: sind doch gleich die ersten zwei Szenen von Bohrmann-Riegens Schauspiel eine ziemlich getreue Übersetzung vom Anfang des zweiten Aktes aus Cossa's „Beethoven". Auch andere wörtliche Benutzungen des italienischen Textes lassen sich nachweisen. Ferner sind Partieen des szenischen Baues und gewisse Vorgänge, z. B. die bei der Kongressakademie, ja sogar markante Nebenpersonen, wie die Sängerin Emma-Campi und der Gesandte von Schweden, aus jenem Werke herübergenommen. Neben diesen Entlehnungen enthält das Stück jedoch an Stoff, Handlung und Charakterzeichnung soviel Selbständiges, dass man ihm eigenen Wert keineswegs absprechen kann. Schon die unter möglichster Berücksichtigung der historischen Tatsachen getroffene Umgestaltung und Bereicherung des Stoffes gibt dem Werke sein besonderes Gesicht. Die Fülle des geschichtlichen Materials erscheint durch Beschränkung der dargestellten Epoche weise konzentriert. Wir sehen Beethoven nur seine Wiener Glanzperiode, begleitet von Liebeslust und -leid, durchschreiten und nehmen im letzten Akte von dem zwar nicht glücklichen, aber auf seine Schöpfungen und Erfolge stolzen Meister Abschied. Nicht der Liebhaber, sondern der strebende Künstler und der trotz seiner bitteren Schicksale mehr und mehr herauswachsende grosse Mensch tritt

---

[1]) Die deutsche Übersetzung von Lungwitz (1885), die Meyers Konversationslexikon (1903) nennt, scheint nicht in die Öffentlichkeit gelangt zu sein. Durch den Buchhandel ist sie nicht erreichbar.

[2]) Im Druck erschienen 1901 als No. 3 des ersten Bandes der „Dramatischen Werke" von H. Bohrmann-Riegen. Verlag der Ges. f. graphische Industrie, Wien.

[3]) Auch im Vorwort zu der Ausgabe wird sie nicht erwähnt. Dort erfährt man vielmehr, dass das Stück „nach einer Besprechung mit Dr. Gerhard von Breuning" — dem bekannten Verfasser der Beethoven-Erinnerungen „Aus dem Schwarzspanierhause" [† 1892] — entworfen ist und die Hauptrolle darin Mitterwurzer zugedacht war. Dieser starb [1897], „ehe das Schauspiel fertiggestellt war".

in den Vordergrund. Die derben Züge sind, der Wirklichkeit gemäss, in dem Bilde Beethovens kräftig betont. Es um so sprechender zu gestalten, hat der Verfasser zahlreiche, aus der Geschichte des Meisters bekannte, authentische Beethovenworte in den Text eingeflochten. Giulia Guicciardi hat ihren wahren Namen wiedererhalten, und ihre Beziehungen zu Beethoven wie zu ihrem Gatten sind im Vergleich zur Cossaschen Darstellung glaubhafter geschildert und psychologisch vertieft. Die Lektüre des Buches gewährt den Eindruck eines fein pointierten Konversationsstückes. Bei einer Bühnenaufführung würde vermutlich der inhaltlich für sich stehende, des dramatischen Nervs entbehrende letzte Akt die Wirkung des im übrigen spannenden Stückes beeinträchtigen.

Das jüngste Beethovendrama (1903) stammt aus der Feder von Heinrich Heinemann und heisst „Beethoven und sein Neffe".[1]) Es besteht aus einem Vorspiel und drei Aufzügen. Wie schon sein Titel bekundet, sind darin die Plagen und Drangsale behandelt, die dem alternden Meister aus der Pflegevaterschaft über seinen Neffen Karl erwuchsen. Diesen Stoff, der den edelsten Meister in einer Kette von drückenden, seiner unwürdigen Situationen zeigt, wird wohl niemand für dramatisch fruchtbar erklären. Auch Heinemann hat das gefühlt und deshalb einige derbtheatralische Motive von eigener Erfindung, z. B. ein Liebesverhältnis Karls zu einer jungen Wienerin, in die Handlung eingefügt, ferner an die im Sande verlaufende Tragikomödie mit dem Neffen noch einen Akt angehängt, der den Tod des Tonfürsten unter Donner und Blitz, wie er in Wirklichkeit erfolgte, als ergreifendes Schlussbild vor Augen führt. Mit routiniert gehandhabter moderner Schauspieltechnik baut Heinemann die Handlung in realistischer Weise auf. Es gelingt ihm auch im Vorspiele (Karl als Knabe im Institut del Rio), wie im ersten Akte Szenen hinzustellen, die durch die Naturwahrheit der Vorgänge und die Kraft der Menschendarstellung unmittelbar packen. Die historische Echtheit, mit der das Leben und Hauswesen des tauben Beethoven, bis auf den Gebrauch der Konversationshefte, geschildert wird, ist freilich zum Teil mehr Geschichtschreiber- als Dichterarbeit. Heinemann folgt in der Charakterzeichnung des Neffen den Quellen, die in offenbarer Gehässigkeit gegen diesen abgefasst sind (Schindler und G. von Breuning), ja er fügt dem düsteren Bilde noch seinen Teil Schatten hinzu. Zwar versucht er dem Neffen auch freundliche Züge zu verleihen, aber diese Versuche sind so schüchtern, dass sie in der Schilderung des Bösewichts verschwinden. Solch ein Ausbund von Lüge, Falschheit und Schlechtigkeit, wie er in dem Stück erscheint, war Karl in Wahrheit nicht. Auch die Ursache von Karls Selbstmordversuch war in Wirklichkeit eine

---

[1]) Verlag von A. Graffs Buchhandlung, Braunschweig.

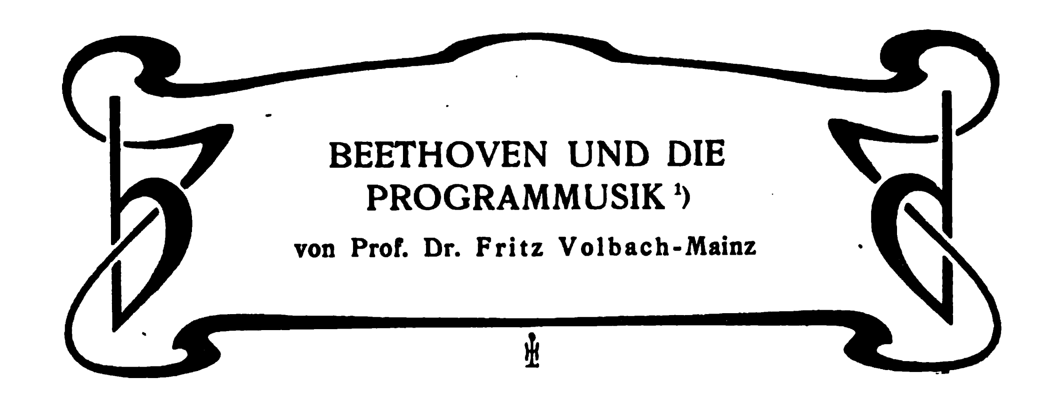
andere, als sie Heinemann angibt. Gewiss hat der Dichter das Recht, Tun und Lassen seiner Gestalten nach seinem Gutdünken zu motivieren, nur tritt in diesem Falle die „Erfindung" in peinlichen Widerspruch zu der im übrigen Stück erstrebten und zumeist erreichten historischen Echtheit und Treue. Freilich wählte der Autor für des Neffen Charakteristik die dunkelsten Farben in guter Absicht: er wollte das reine Licht Beethovens in kräftigem Kontrast erstrahlen lassen. Das gelang ihm aber nicht. Denn Beethoven erscheint wohl als edler, gütiger, aber auch als elender, vom Schicksal unverdientermassen geschlagener Mensch, der uns nur Mitleid und wieder Mitleid abringt. Statt durch das Bild Beethovens einen erhebenden und befreienden Eindruck gewonnen zu haben, scheiden wir bedrückt und gequält von ihm, als ob wir aus einem Armenleutestück Hauptmannscher Richtung kämen. Dem Vernehmen nach ist Heinemanns Drama in Braunschweig aufgeführt worden, ohne durchschlagenden Erfolg zu erringen. Gegen weitere Aufführungen legten die Nachkommen Karls van Beethoven ihr Veto ein, um die Ehre ihres Ahnen zu schützen.[1])

Wir stehen am Ende unserer Umschau. Nur auf eine kleine Dichtung „Beethoven" von Adolf Wilbrandt (1895) sei noch hingewiesen, die sich in ihrer Monologform der Gattung des Dramas nähert. Sie ist eine in schwungvollen Jamben abgefasste Rhapsodie über Beethovens Liebe zu Amalie Sebald.

Fragen wir, ob man einzelnen der betrachteten Beethovendramen bleibenden poetisch-literarischen Wert zusprechen darf, so ist nur das von Sigismund Wiese zu nennen. Fragen wir, ob es Dramatikern gelungen ist, der Gestalt Beethovens zu längerem Bühnenleben zu verhelfen, so kann abermals nur einer, Hugo Müller, angeführt werden, dessen „Adelaide" noch immer hier und da auf den Brettern erscheint. Fragen wir schliesslich, ob in einem der Beethovenstücke der Charakter des Menschen Beethoven, wie er heute auf Grund der historischen Überlieferung vor uns steht, voll herausgearbeitet worden ist, so müssen wir verstummen. Keiner der Autoren hat die Hauptzüge von Beethovens Natur: das Gigantische, Erhabene und zugleich Naive und Humorstrotzende, zu einem Ganzen verschmolzen, dichterisch umzuwerten vermocht. Keiner hat dem eigenartigen Zauber, der auch vom Menschen, nicht nur vom Genius Beethoven ausgeht, poetischen Widerhall zu leihen gewusst, obwohl es eben dieser Zauber war, der die Dramatiker zu dem Stoffe hinzog. Freilich sind das auch Aufgaben, die schwerlich je gelöst werden dürften. Als gutgemeinte Huldigungen, dem Unsterblichen dargebracht, werden indes die Beethovendramen mehr oder weniger ihrer Bestimmung gerecht.

---

[1]) Laut „Musik", Jahrgang II, Heft 14, S. 168.



BEETHOVEN UND DIE PROGRAMMUSIK [1]

von Prof. Dr. Fritz Volbach-Mainz

Die gewaltigen Erregungen, welche die fünfte Symphonie in Beethovens Seele geschaffen, steigerten auf der anderen Seite seine Sehnsucht nach friedlicher Ruhe und Freude in der Natur. „Zu den heitern, lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloss er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief im Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süss beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, dass er die einzelnen Teile des Tonwerks, das er in so angeregter Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demut mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen es in ihm hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.“[2]) Dort in der lieblichen Umgebung Wiens ist die Pastorale entstanden, unter dem grünen Laubdach der Ulmen und Erlen am hellen Bach, der rauschend und plaudernd über moosglänzende Felssteine, unter grünen Sträuchern und zwischen Blumen dahineilt. Dort, auf dem grünen Teppich gelagert, sind ihm die Gedanken gekommen, und die Vöglein, „die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert.“[3]) Indem Beethoven in diesem Werke von bestimmten Ideen ausgeht, und bestimmte Vorstellungen auch im Hörer erwecken will, betritt er das Gebiet der Programmusik. Dabei räumt er der eigentlichen Tonmalerei einen weiten Spielraum ein. Man hat viel darüber gestritten, ob Beethoven hier nicht doch die Grenzen der Kunst überschritten habe und hat sogar dieses Werk, das zu seinen herrlichsten Offenbarungen gehört, andern nachgesetzt. Sehen wir zu, wie es sich damit verhält, und versuchen wir die Stellung festzulegen, die Beethoven zur Programmusik, dem eigent-

---

[1]) Aus des Verfassers Buch „Beethoven“, das demnächst bei F. Kirchheim, München erscheint.

[2]) R. Wagner, Ges. Schr. Bd. III, S. 112.

[3]) Beethoven zu Schindler.

lichen Kinde unserer modernen Zeit, einnimmt. Was kann und darf die Musik darstellen?

Wir erkannten die Musik als den Ausdruck der durch den Affekt erregten, bewegten Seele. Die Schilderung dieser Seelenbewegung war eine allgemeine. Der Hörer erfährt nichts über eine bestimmte Idee und Vorstellung, durch welche die innere Bewegung lebendig wird, noch weniger über Ideen-Assoziationen, welche die Entwicklung bestimmen. Ja, noch mehr, der Komponist selbst braucht sich darüber keine klare Vorstellung zu machen, er schafft, ohne dass die Vorstellung und Entwicklung seiner Ideen ihm in ihrer Logik zum Bewusstsein zu kommen brauchen; losgelöst von der bewussten Vorstellung schafft er absolut, seine Kunst wird zur absoluten Musik. — Andererseits aber kann der Komponist durch Verstandeskomplikation seine Ideen, ihre Entwicklung und Verknüpfung sich selbst zum Bewusstsein bringen, als eine Kette von bestimmten, in Worten auszudrückender Vorstellungen, durch die seine Seele in Bewegung gesetzt worden, eine Bewegung, die der Entwicklung dieser Vorstellungen konform verlaufen muss. Er entwickelt sein Kunstwerk damit nach einem bewussten Programm. Er kann dieses auch in Worte fassen und dem Hörer mitteilen. Dadurch aber erzielt er, dass in letzterem beim Anhören des Kunstwerkes dieselben Vorstellungen eindeutig und bestimmt wachgerufen werden. Dabei ist aber die Musik durchaus in keine andere Sphäre gerückt, nichts anderes geworden. Sie drückt nicht die Vorstellung selbst aus — diese wirkt vielmehr, wie schon Kant richtig erkannte, nur sekundär erregt — sondern die durch diese bestimmte Vorstellung erregte Seelenstimmung und Bewegung. „Selbst, wenn der Tondichter in Bildern über eine Komposition geredet hat, etwa wenn er eine Symphonie als pastorale und einen Satz als ‚Szene am Bach', einen anderen als ‚lustiges Zusammensein der Landleute' bezeichnet, so sind das ebenfalls nur gleichnisartige, aus der Musik geborene Vorstellungen." (Nietzsche.) Naturgemäss wird die durch bestimmte Vorstellungen bedingte Musik, besonders in ihrer Thematik nach grösserer Konzision und Bestimmtheit des Ausdrucks streben müssen, sie wird alle Mittel aufwenden, „Gestalt zu werden". Bei einem schönen Bildwerk, das den Menschen darstellt, wird sich in der Haltung und in dem Ausdruck des Antlitzes vor allem die schöne Seele spiegeln. In der Musik kann das Umgekehrte der Fall sein, die schöne Seele, welche die Musik klingend ausspricht, ruft in uns die ideale Gestalt in der Vorstellung wach. Aus dem rhythmischen Fluss der Linien des Bildwerks empfinden wir die edle Bewegung der Seele, aus letzterer aber umgekehrt in der Musik die fliessende Schönheit der Gestalt. Darum ist es vor allem der Rhythmus, der eine solche Potenzierung des musikalischen Gedankens bewirkt. — Indem das Motiv „Gestalt" wird, kann es gewissermassen zum

Träger einer Entwicklung werden, sie bedingen und leiten; es wird zum Leitmotiv. Der thematische Gehalt wird durch bestimmte Vorstellungen bedingt und damit die formale Gestaltung des Kunstwerkes von diesen abhängig. Die Form kann keine vorher bestimmte mehr sein, wie in der Sonate, sondern der Gedanke gebiert seine Form aus sich heraus, und seine Triebkraft ist es, welche die Entwicklung leitet. Wir sahen dasselbe Prinzip bereits tätig bei dem einseitig begrenzten polyphonen Kunstwerk. Während dieses aber seine Architektur aus dem triebkräftigen absolut musikalischen Gedanken entwickelt, verbindet sich mit dem Thema des programmatischen Kunstwerks zugleich eine bestimmte Vorstellung, eine bewusste Idee. Aus der Entwicklung dieser Idee und ihrer Verknüpfung mit neuen Vorstellungen, die sie entstehen lässt, erwächst die Form. Darum musste die Programmusik die Form des Sonatensatzes im Prinzip aufgeben und an ihre Stelle eine Unendlichkeit der Formen setzen. Hierin liegt ein Fortschritt; ihn bewusst herbeizuführen, war Beethoven nicht beschieden. In seiner ganzen Klarheit und Bestimmtheit tritt der Begriff der Programmusik erst bei Liszt und Berlioz in die Erscheinung. Trotzdem hat Beethoven in seiner „Pastorale" wirkliche Programmusik geschrieben, aber sein Programm beschränkt sich auf allgemeine Vorstellungen, deren Entwicklung eine beliebige sein kann; sie lassen sich jeder Form anpassen, auch der des Sonatensatzes, die hier tatsächlich Anwendung findet. Beethoven konnte die Vorstellungen, welche in ihm z. B. die „heiteren Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" wachrufen, sich so auswählen, dass sie sich in ihrer Entwicklung und Verknüpfung der Struktur des Sonatensatzes anpassten und sie zwanglos auszufüllen vermochten. Auch in einem der herrlichsten Werke Beethovens, der kurz vor der Pastoralsymphonie geschriebenen „Coriolan-Ouvertüre" kommen die Vorstellungen zufällig der gegebenen Form entgegen. Der Gegensatz zwischen dem trotzig widerstrebenden Coriolan und der flehenden Mutter lässt sich wohl im Sinne des Sonatensatzes durch Haupt- und Seitenthema darstellen, zumal beide Themen hier durch das ideale Band der Liebe zwischen Mutter und Sohn unter eine Einheit fallen. Ferner lässt die dringende Steigerung des Flehens sehr wohl eine Entwicklung der Themen im Sinne der gegebenen Form zu. Anders ist es bei der grossen Leonorenouvertüre, der sicher niemand den Charakter der Programmusik absprechen wird. Mit dem Trompetensignal ist die erlösende Katastrophe eingetreten, die Entwicklung der Idee abgeschlossen; man kann eigentlich nur noch eine das ganze krönende Apotheose erwarten. Statt dessen aber wiederholt Beethoven, dem Zwang der gegebenen Form sich fügend, der Sitte gemäss das Allegro. Darin liegt, wie Wagner richtig hervorhebt, ein Nachteil, eine Abschweifung.

— Am nächsten kommt Beethoven dem modernen Begriff der Programmmusik in der Musik zu Egmont. Am 12. April 1811 schrieb der Meister an Goethe: „Sie werden nächstens die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf & Härtel erhalten, diesen herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn ebenso warm als ich ihn gelesen, wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe". Zum ersten Male tritt der Meister hier an ein grosses Dichterwerk heran und schöpft aus ihm seine Begeisterung unmittelbar, und sucht die Vorstellungen, die ihn in der Dichtung so mächtig erregen, in Töne zu bannen. Dass gerade diese Dichtung ihn so mächtig ergreifen musste, kann uns nicht wundern, ist sie doch durchglüht von dem grossen mächtigen Gedanken der Freiheit, ja geradezu eine Apotheose des Ringens der Zeit. So musste sie auch in dem freiheitstrunkenen Herzen Beethovens von selbst das Feuer der Begeisterung emporlodern lassen zu hellen Flammen. Indem Beethoven diese Musik zu komponieren begann, eröffnete er der Kunst einen neuen Weg (Liszt). Aber dieser Versuch ist noch unsicher und schwankend, noch wagt Beethoven nicht die Form zugleich aus der dichterischen Idee mit bewusster Macht zu schaffen, und in Tönen zugleich die Gestalten gewissermassen handelnd einzuführen. Der Anteil, den Beethoven zu der Musik am Drama gegeben, war — um mit Wagner zu reden — „noch ungenügend; das ganze musikalische Interesse ferner in Zwischenakte zusammen zu drängen, denen das durch antimusikalische Interessen abgespannte Publikum nur ein unaufmerksames, zerstreutes Ohr leiht, verfehlt den Zweck". Beethoven hat den Punkt erreicht, von dem aus, durch Sprengung der alten Formen, eine neue Kunst erstehen sollte, aber diese Grenze zu überschreiten, darauf verzichtete er; er hatte noch so vieles, so übermenschlich Grosses in seiner Form zu sagen. Es ist aber ein Gesetz aller Entwicklung, dass ein Fortschritt erst dann einsetzt, wenn die Zeit erfüllet ist.

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit!"

„In der Kunst und ihrem Schwanken zwischen sterilen verbrauchten Formen, die fortvegetierend keine neuen Typen mehr erzeugen können und dem Fortschritt entstehender gegenüber immer unvollkommener werden, offenbart sich der Finger Gottes, dieses verborgen Waltende, welches zwischen den verschiedensten Elementen die Harmonie erhält und unser Fortschreiten in Zeit und Unendlichkeit durch das Genie vollzieht." „Beethoven an der Hand seines Genius stark wie ein Ringer, trauernd wie ein Enterbter, strahlend wie ein Himmelsbote, Beethoven war es, der den Übertritt unserer Kunst aus ihrer begeisterten Jugendperiode in die Zeit ihrer ersten Reife entschieden bezeichnete."[1]) Er beschliesst als Höhepunkt

[1]) Fr. Liszt, Ges. Schr. Bd. IV, S. 39 und 163.

eine grosse, glänzende Epoche, die der deutschen klassischen Kunst, er weist prophetisch hin auf eine neue Kunst, die unserer Zeit, nur an ihn anknüpfend war ein Fortschritt möglich, der dann unter dem Zeichen eines Wagner, Liszt und Berlioz zur Tat wird.

In innigster Beziehung zu dem Begriff der Programmusik steht der der Malerei in Tönen; sie erscheint fast als ein Teil ihres Wesens. Der Programmusiker, dessen Bestreben es sein muss, bestimmte Vorstellungen im Hörer möglichst stark und eindeutig zu erwecken, wird kein Mittel ausser acht lassen, was zu dieser Deutlichkeit beiträgt; hierzu gehört vor Allem die Tonmalerei. Es gibt eine Reihe von Vorstellungen, die in ihrer sinnlichen Erscheinung Elemente zeigen, die direkt musikalisch sind, sei es, dass in ihnen eine rhythmische Bewegung liegt, die sich in musikalischen Rhythmus direkt umsetzen lässt, oder dass der Künstler in einer solchen Vorstellung bestimmte Töne oder Klänge empfindet, die er in der Musik in ähnlicher Weise wiedergeben kann; oder auch beides zugleich. Wer im Moose ruhend, träumend, dem rieselnden Bach lauscht, der wird unter diesem Rauschen bald einen gewissen bestimmten Rhythmus erkennen, der sich ihm in der Erinnerung zu einem direkt musikalisch rhythmischen Bilde gestaltet, auch in dem Summen und Klingen wird er in derselben Weise bald an bestimmte Töne, Tonfolgen erinnert, die sich musikalisch umdeuten lassen. Oder nehmen wir den Sturm. „Die Dichtung" — sagt Sigbjörn Obstfelder, der leider zu früh geschiedene dänische Dichter — „kann uns den Eindruck davon in Erinnerung bringen: er heulte, die Türen flogen auf, das Meer war grau." — Wir werden vielleicht von einem gewaltigen Bilde, einem gewaltigen ästhetischen Eindruck gepackt: „Sturm". Das Gemälde kann nichts von dem gewaltigen Brausen erzählen, aber wir sehen, wie die Türen auffliegen, wie grau das Meer ist, die Schiffe sich umlegen — die sichtbaren Wirkungen. Und diese Wirkungen werden vielleicht ein Echo jenes Brausens in uns erwecken.

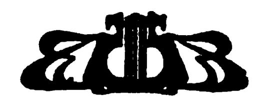
Die Musik kann brausen, wehen, wogen — wie der Sturm — sie benutzt just dieselben Hilfsmittel, die Luftwellen, aber in harmonischer und rhythmischer Gestalt. Die auffliegende Tür, das graue Meer, das sind doch nur Signalworte, uns an die Gegenwärtigkeit des grossen Geistes zu erinnern, der durch die Luft rauscht. Die Instrumente können ähnliche Luftwellen hervorbringen wie der Sturm, und diese geben, indem sie unser Ohr erreichen, vielleicht besser als irgend etwas, — vielleicht besser als der Sturm selber, — die Empfindungen wieder, die unser ganzer Organismus, von diesem grossartigen Naturphänomen Sturm durchzittert, will — vielleicht besser, weil der Komponist alle die kleinen Tonwellen sieht und zutage analysiert, die in dem wilden, unrhythmischen Sturmmeer untergehen, — vielleicht besser, weil der Komponist auch das Echo in sich selber — seelenvoll, persönlich gibt.



Analysiert sie zutage, wie der scharfsichtige Farbenseher aus totem, grauem Gestein lebende, spielende Farben herausanalysiert, die kein Philister je gesehen, — und Beethoven aus dem Sturm chromatische Figuren, wilde Dissonanzen, die kein Hanslick je gehört hat.

Das Wesen der Kunst beruht in der Idealisierung des Objekts, ihre höchste Aufgabe ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu erzeugen. Demnach wird eine veristische Malerei niemals zum Kunstwerk werden, und das um so weniger, je mehr sie nach sinnfälliger Wiedergabe und nach gemeiner Wirklichkeit strebt. Sie wird erst zum wirklichen Kunstwerk, sobald sie im Künstler wiedergeboren, in die Sphäre der „idealen Wirklichkeit", in die Welt des Scheins eintritt. Einem Komponisten, der sich an Goethe mit der Frage wandte, was der Komponist malen dürfe, antwortete der Dichter: „Nichts und alles. Nichts! wie er es durch die äussern Sinne empfängt, darf er nachahmen; aber alles darf er darstellen, was er bei diesen äussern Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation entschiedenen Ausdruck in der Musik, wovon mir willkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äussern Mittel zu brauchen, ist der Musik grosses und edles Vorrecht." Damit hat Goethe das Wesen und die Grenzen der Tonmalerei in einer Weise erkannt und dargestellt, wie es klarer und besser niemand vermag. Die Aufgabe des Künstlers ist es, die unter der Erscheinung verborgene, geheimnisvoll wirkende Melodie zu empfinden und wiederzugeben. Das aber tritt sichtbar in die Erscheinung durch die gleichnisartige Ähnlichkeit der musikalischen Elemente im Objekt und Kunstwerk.

Nur einen Fall gibt es, in dem selbst die naturalistische Nachahmung erlaubt ist, nämlich, wie Richard Wagner sagt, im Scherz. Damit rechtfertigen sich jene bekannten Naturlaute, die Nachahmung des Kuckucksrufs, des Nachtigallenschlags und der Wachtelruf in der Pastoralsymphonie von selbst, denn sie sind nach Beethovens eigenem Ausspruch als Scherz gedacht. „Im Scherz aber", sagt Wagner, „ist alles erlaubt, denn sein Wesen ist eine gewisse absichtliche Beschränktheit, lachen und lachen lassen ist eine schöne, herrliche Sache. Wo die Tonmalerei aber dieses Gebiet verlässt, wird sie absurd."





VORSCHLÄGE ZUR AUFFÜHRUNG DES „FIDELIO“

von Hugo Conrat-London

Die Frage, ob eine Oper, die allgemein als Meisterwerk bekannt ist, ihrem wesentlichen Inhalte nach einen andern Titel führen sollte, ist sicherlich eine unwesentliche und wohl kaum einer ernsteren Beachtung wert. Anders liegt die Sache aber, wenn der gegenwärtig gebrauchte Name des Werkes durchaus nicht derjenige ist, den sein Schöpfer ihm gegeben hat, wenn der Name der Oper von den Bühnenleitern, bei denen damals die ersten Aufführungen stattfanden, eigenmächtig gewählt wurde, wenn der Wunsch des Vaters, seinem Kinde den Namen zu geben, aus technischen oder anderen Gründen nicht erfüllt worden ist. Da handelt es sich wohl darum, dem Tonschöpfer zu seinem guten Rechte zu verhelfen; nicht allein Pietät, sondern einfach die Gerechtigkeit gebietet es, das einzige Bühnenwerk des grossen Beethoven so zu nennen, wie es sein Schöpfer gewollt hat.

Ich darf es wohl als bekannt voraussetzen, dass das ursprünglich spanische Libretto des „Fidelio“ von J. N. Bouilly ins Französische übersetzt und so von Gaveaux komponiert wurde, während es später von Paër zu einer in italienischem Geschmack geschriebenen Oper „Léonore ou l'amour conjugal“ benutzt wurde. Durch Joseph Sonnleithner war es in der Form, in der es Beethoven komponiert hat, ins Deutsche übertragen worden, in der es am 20. November 1805 zur Aufführung kam.

Wie bereits erwähnt, steht es ohne jeden Zweifel fest, dass Beethoven der Oper den Namen „Leonore“ geben wollte, und wer sich vergegenwärtigt, wie er diese Heldin treuer Gattenliebe aufgefasst hat, wird das begreiflich und richtig finden. Vielleicht schwebte ihm dabei vor, seiner ersten Jugendliebe, Eleonore von Breuning, ein Denkmal zu setzen, jedenfalls glaubte er von der Paërschen „Leonore“ keine Konkurrenz befürchten zu müssen. Warum man gegen des Meisters Willen auf „Fidelio“ so hart bestand, ist nicht recht klar; jedenfalls aber hatte das Theater Unrecht getan, ihm „Leonore“ zuzusagen, dieses Versprechen aber nicht einzuhalten. Vielleicht war die Theaterdirektion wenig geneigt, sich dem

Tondichter gefällig zu zeigen und dadurch ein finanzielles Opfer zu riskieren: wir wissen ja auch, wie Sänger und Orchester sich gegen den oft unduldsamen Meister auflehnten, der so „abscheuliches Zeug" für sie zusammengeschrieben hatte.

Beethoven, damals schon recht schwerhörig und äusserst misstrauisch, war überzeugt, dass sein Werk, das nach drei Aufführungen vom Spielplan verschwand, durch Kabalen seiner Feinde gefallen sei; über die Vertauschung des Titels war er besonders erbittert. In einem Brief von Stephan von Breuning nach Bonn an seine „Liebe Schwester und lieber Wegeler" lesen wir: . . . „Gegen Wort und Versprechen fand sich bei der Vorstellung der erste Titel auf dem Anschlagzettel" . . .

Aber Beethoven gab keine Ruhe. Was er bei der Uraufführung nicht hatte erfüllt sehen können, hoffte er nach der Umgestaltung zu erreichen, denn wir sehen ihn dem für die Aufführung des nächsten Jahres umgestalteten Text den Namen „Leonore" geben. Diese fand am 29. März 1806 statt; dem Theaterzettel hatte Breuning ein Gedicht beigefügt, das die folgende Widmung trägt:

an Herrn
Ludwig van Beethoven
als die
von ihm in Musik gesetzte
und
am 20. November 1805
das
erstemal gegebene Oper
jetzt
unter der veränderten Benennung
Leonore
wieder
aufgeführt wurde

und das Textbuch zu dieser Oper trägt den Titel:

Leonore
oder
Der Triumph der ehelichen Liebe
Eine
Oper in zwey Aufzügen
etc. etc. etc.

Aber Beethoven und Breuning wurden wieder enttäuscht, und die ganze Sache entbehrt an dieser Stelle nicht eines komischen Beigeschmacks, da das Huldigungsgedicht den Schöpfer der „Leonore" pries, während die Oper „Fidelio" aufgeführt wurde.

Beethoven aber blieb bei seinem Lieblingsnamen „Leonore" und gab ihn auch dem von ihm 1810 herausgegebenen Klavierauszuge. Sogar

noch 1814, als die Oper nach achtjähriger Pause wieder aufgenommen wurde, kam er wieder auf die Sache zurück, aber die Direktion des Theaters in Wien beharrte auf „Fidelio“. Von späteren Versuchen, seinen Willen durchzusetzen, hören wir nichts. Das Werk hatte sich ja inzwischen als „Fidelio“ an andern Bühnen eingebürgert, und der von der Welt und der Bühnenwelt sich immer mehr abwendende Meister mag den vergeblichen zehnjährigen Kampf aufgegeben haben, „des langen Haders müde“, wie es in der „Lenore“ Gottfried Bürgers zu lesen ist.

Wenn, wie Nottebohm nicht unrichtig bemerkt, damals die Theaterpraxis die Umänderung des Namens „forderte“ — ich würde lieber lesen „empfahl“ — so ist dieser Gesichtspunkt heute wohl kaum mehr festzuhalten, denn Paër's Werk sank schon lange „klanglos zum Orkus hinab“, während Beethovens Schöpfung heute, nach hundert Jahren, noch unter uns lebt, „frisch wie am ersten Tag“. Ich erlaube mir also, hier an alle die verehrlichen Bühnenvorstände die Bitte zu richten, den Willen des Meisters dadurch zu ehren, dass sie ihm von heute an, dem Jubiläumstage seines unsterblichen Werkes, das gewähren, was ihm bei Lebzeiten durchzusetzen nicht gelungen ist, d. h. die Oper, die ja ohnehin an den meisten Bühnen mit der Leonoren-Ouvertüre eingeleitet wird, unter dem von seinem Schöpfer gegebenen Namen als „Leonore“ im Spielplan fortführen.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit noch einer andern Anregung Raum geben, die ebenfalls die Hauptperson der Oper betrifft. Es handelt sich dabei allerdings wieder um eine Äusserlichkeit, an die wir, und natürlich auch unsere Vorfahren, uns im Laufe der Jahrzehnte gewöhnt haben, die ich aber einen durch die Zeit geheiligten Missbrauch, also einen Missbrauch nennen möchte, den endlich einmal abzustellen der gegenwärtige Moment besonders geeignet erscheint. Es ist eine Kostümfrage; ich schlage vor, Leonore im Finale des zweiten Aktes nach der Verwandlung nicht länger in der Kleidung eines Mannes, sondern in der, die ihr gebührt, in Frauenkleidung auftreten zu lassen.

Ich weiss nicht, ob es anderen auch so ergeht, wie es mir noch bei jeder Aufführung der Oper ergangen ist, — aber schon in dem grossen Duett mit Florestan, das wir, um klar zu sein, einmal das „Liebes-Duett“ nennen wollen, fehlt stets dem Auge etwas, das dem Vollausgeniessen der herrlichen Szene nicht gerade förderlich ist. Es fehlt etwas, oder es ist eigentlich etwas zu viel, das stört, und damit meine ich, dass Leonore die Gewandung eines Mannes trägt, tragen muss. Aber hier ist der Sache nicht abzuhelfen. Wenn ihre Worte:

> O, Dank dir, Gott, für diese Lust,
> Mein Mann, mein Mann an meiner Brust!



von Florestan aufgenommen

Mein Weib, mein Weib an meiner Brust!

lauten, so hat die Situation etwas Befremdendes, denn das Auge sieht eigentlich kein Weib. Aber wie gesagt, es geht nicht anders, und bei der Grossartigkeit der Musik kann man leichter darüber hinweggehen, zumal sich auch der ganze Vorgang ohne Zeugen in ganz privater Weise abspielt. Vollkommen anders liegt die Sache aber nach der Verwandlung im Finale, wo die Szene den Paradeplatz des Schlosses (nicht etwa den Hof des Gefängnisses aus dem ersten Akt) darstellt. Hier gipfeln Wort und Musik in der Verherrlichung des Weibes, des edlen, sich aufopfernden, keine Gefahr scheuenden Weibes, und trotz aller Gewöhnung, die durch einen mehr als dreissigjährigen Besuch der Oper gewonnen ist, wirkt die Erscheinung der Leonore, die noch immer die Männerkleidung trägt, zumal vor versammeltem Volke, auf mich immer störend, weil sie meinem Gefühl ebenso wenig entspricht, wie dem Sinne der Situation. Ich kann mir kaum vorstellen, dass es nicht auch manchem andern aufmerksamen Zuhörer und Zuschauer ähnlich ergangen ist.

Der Chor singt:

Wer ein holdes Weib errungen[1])

dann:

Wer ein solches Weib errungen

Rocco stellt Leonore dem Minister vor:

Der Frauen Zierde führ' ich vor

und Don Fernando redet sie mit den Worten an:

Euch edle Frau allein
Euch ziemt es ganz, ihn zu befrein.

Der Chor fällt wieder ein:

Preist mit hoher Freude Glut
Leonorens edlen Mut.

Aber der Zuschauer bekommt die ganze Szene hindurch keine „edle Frau“ zu Gesicht und findet sich fast verleitet, nach berühmten Mustern der Vexierbilder zu fragen: Wo ist das Weib?

Aber es erscheint mir auch ohne Zweifel, dass die ganze Situation, die Vorgänge auf der Bühne und vor allen Dingen der seelische Zustand, in dem sich Leonore befindet, es dieser gebieterisch auferlegen, ihre Verkleidung aufzugeben, die Fesseln abzuwerfen, die ihr nicht erlaubten, sich

[1]) Eine der Beethovenschen Skizzen enthält eine von dem Original vollkommen abweichende Melodie. Sie lautet:



frei zu bewegen. Der Schleier über ihr Tun und Lassen ist gefallen, nun mag die Welt, nun muss sie auch mit eigenen Augen sehen, was sie ist und wer sie ist. In dem Augenblick, wo sie mit Florestan die Kerkertür überschreitet und mit dem Befreiten unter freie Menschen tritt, zeigt sie sich — auch für das Auge — als ein Weib — sein Weib! Überfroh muss sie sein, die lästige, verhasste Maskerade aufgeben zu können, jener Täuschung, einer durch den edlen Zweck geheiligten Täuschung, ledig zu sein. Wir können uns leicht vorstellen, dass es kaum eines Wortes, einer Kunde bedarf, um beim Anblick des entzückten Paares die Wahrheit mit einem Schlage laut werden zu lassen. Die in der Nähe des Staatsgefängnisses Wohnenden befinden sich schon in freudiger Bewegung, um den Minister, den Abgesandten des Königs, zu begrüssen; festlich geschmückte Frauen beleben die Strassen, freundliche Nachbarinnen, vielleicht solche, mit denen Leonore als „Fidelio“ in Geschäften für Rocco zu tun hatte, beeilen sich, ihr behilflich zu sein; ein mantelartiges faltiges Frauengewand wird hergebracht, das die Männerkleidung bedeckt, ohne sie ganz zu verhüllen, und so, mit aufgelöstem Haupthaar, den Nacken ein wenig frei lassend, tritt Leonore, als Florestans Weib, vor den Minister und das versammelte Volk. Marcelline — und das ist wohl der schwächste Teil des an vielen Stellen angreifbaren Buches — die getäuschte Marcelline sagt dann anstatt wie es im Original heisst:

O weh' mir, was vernimmt mein Ohr?

vielleicht besser:

Was seh' ich? Was vernimmt mein Ohr?

und die Darstellerin der Leonore hat nun die vollkommenste Freiheit, sich als Frau zu gerieren, was bisher — eine Frau in Männerkleidern — nicht recht in den Rahmen einer ernsten Oper zu passen schien.

Technisch lässt sich mein Vorschlag vollkommen leicht durchführen, da die an sich ja kleine Veränderung des Kostüms in einer bis zwei Minuten vorgenommen werden kann, und fünf Minuten (Zwischenakt und Chor) vergehen, bevor Florestan und Leonore auf der Bühne erscheinen. Ausserdem soll das neue Kostüm einen rasch vorgenommenen, improvisierten Charakter tragen. Je improvisierter, je weniger vorbereitet es ist, desto natürlicher und verständlicher.

Es würde mich freuen, wenn meine Anregung bei einigen Bühnenleitern, Regisseuren und besonders bei allen „Leonoren“, bei solchen, die es waren, sind und werden wollen, einigen Anklang fände. Dann ist der Zweck dieser Zeilen erreicht.[1])

---

[1]) Auch wir ersuchen Regisseure, Kapellmeister und Sängerinnen, zu den Vorschlägen dieses Artikels Stellung nehmen zu wollen. Sachlich gehaltenen, an die Redaktion zu adressierenden Zuschriften werden wir gern in einem der nächsten Hefte Aufnahme gewähren. Anmerkung der Redaktion



BÜCHER

12. **Hans Volkmann: Neues über Beethoven. Verlag: Herm. Seemann Nachfolger, Berlin und Leipzig 1904.**

Unter den neuesten Beethovenforschern ist Dr. Hans Volkmann, dem wir bereits eine vortreffliche Biographie von Robert Volkmann verdanken, mit Auszeichnung zu nennen. H. Volkmann hat die grosse Bedeutung der Beethovenschen Konversationshefte für die Beethovenforschung mit Sicherheit erfasst, er hat auch keine Opfer an Zeit gescheut, sich gründlich in diesen unerschöpflichen Urquell zu Beethovens Leben hineinzuarbeiten, so dass die Bilder, die er uns in seiner Schrift vorführt, interessante wohlgeformte Bilder aus dem reichen Schatze der Konversationshefte sind. — Volkmann ist ein ebenso emsiger, als gewissenhafter Forscher, er ist — und das muss im Hinblick auf manche anders gearteten Autoren unserer Zeit noch besonders hervorgehoben werden — vom Gedanken durchdrungen, den Robert Schumann in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" mustergültig also formuliert hat: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst." In diesem Sinn ist Volkmanns Einleitungsabschnitt über seine Quellen anzuerkennen, in dem er über die Konversationshefte überhaupt und über diejenigen in chronologischer Folge berichtet, die sich um die Hebung dieses Schatzes verdient gemacht haben. Auf Grund dieser Hefte folgt dann vieles Beachtenswerte über den Menschen Beethoven und dessen Angehörige. In bezug auf Beethovens Neffen Karl ist Volkmann mit Recht bemüht, den Charakter dieses Mannes in freundlicherem Lichte erscheinen zu lassen, als wir ihn — nach Schindlers Belehrungen — anzuschauen gewohnt sind. Zugunsten des Neffen wird freilich des Onkels erzieherische Kraft unterschätzt. So möchte ich Volkmanns Wort (S. 12) — — „zum Pädagogen fehlte Beethoven so gut wie alles" in dieser apodiktischen Form nicht unterschreiben. Dagegen sprechen gar zu viele briefliche Zeugnisse.[1]) Aber über den Bildungsgrad des Neffen werden nach den Konversationsheften manche neue erfreuliche Beweise vorgeführt. Anmutig wird ein Bild von Beethovens Tischgesprächen in Wirtshäusern entworfen, auch des Meisters „Schlagfertigkeit" wird von Volkmann mit Recht auf seinen im Grunde der Seele tief wurzelnden Gerechtigkeitssinn zurückgeführt. Auf Beethoven als „Hausvater" und Freund des Landlebens fallen neue Streiflichter nach Auszügen aus diesen Heften. Ebenso erfährt Beethovens Tierfreundlichkeit eine vortrefflich ausgeführte Beleuchtung. Volkmann geht hierbei von Aufzeichnungen des Neffen aus. Er erzählt da seinem Oheim von dem berühmt gewordenen „Hund des Aubry", der im Jahre 1823 auch in Wien aufs Theater kam. Auch dabei wird der Gegensatz zwischen Goethe und Beethoven berührt. — Sehr zu rühmen ist der Abschnitt: Eine Plauderstunde bei Beethoven. Hiermit liefert uns Volkmann den evidenten Beweis, wieviel Dinge von allgemein musikhistorischem Interesse die Konversationshefte enthalten. Diese Plauderstunde gibt uns den vielseitigsten Aufschluss über den berühmten Fagottisten August Mittag und damit zugleich

---

[1]) Man vergleiche besonders noch den grossen neuen Brief, den ich im II. Beethovenheft der „Musik" veröffentlicht habe.

über die Technik dieses Instruments und dessen technische Entwicklung. Volkmann erfüllt hier unter anderem reichlich, was er mit den Worten verspricht (S. 46): „Eine derartige Beratung über eine Verbesserung an einem Blasinstrument kann man mit Hilfe der Konversationshefte belauschen." So erfahren wir hier nicht nur Neues über die Technik des Fagottinstruments und über Männer, die um diese Technik besonders verdient sind, wie Karl Almenräder und G. H. Kummer, sondern auch besonders viel Anziehendes über die Dresdener Musikverhältnisse jener Tage (1826). Wir begreifen, dass Mittag nach der Aufnahme, die er bei Beethoven fand, zu Karl Holz später sagen konnte: „Mittag bat mich, Ihnen zu sagen, dass die Stunde, die er mit Ihnen [Beethoven] zubrachte, die glücklichste seines Lebens war." Hierbei möchte ich dem so wissenschaftlichen Autor für eine neue Auflage zwei Wünsche ans Herz legen: Einmal (S. 46) bei der Angabe der Literatur über Mittag, wie er sie aus Schilling, C. F. Pohl und L. v. Köchel fand, doch auch die Mittag betreffenden Seitenzahlen anzugeben. Dieser oder jener Forscher möchte die Sachen doch wohl einmal nachsehen, nachlesen — und da hat er grosse Mühe, die Stellen zu finden, wenn keine Seitenzahl angegeben ist, zumal gewöhnlich solche Bücher kein Namenregister haben, wie z. B. Pohls „Gesellschaft der Musikfreunde". Zweitens die Anführung eines Briefes Beethovens aus Prag, im Februar 1796 an seinen Bruder Johann. Volkmann zitiert dabei (S. 54, Fussnote) den II. Band des Thayerschen Beethoven (S. 6). Dieser Band erschien 1872; der betreffende Brief war aber bereits fünf Jahre früher in L. Nohls „Neuen Briefen Beethovens" (Stuttgart 1867, S. 3) als erste Nummer erschienen. Da Volkmann sonst so sehr gewissenhaft im Zitieren ist, wird er zugeben, dass hier Nohl die Ehre gebührt. Den grossen Schlussabschnitt des so mannigfaches Interesse darbietenden Volkmannschen Beethovenbuches bildet: Beethoven und Johann Sporschil (von S. 61 ab). Volkmann unternimmt es hier mit dankenswerter Sorgfalt, die Beziehungen dieses erstaunlich fleissigen Schriftstellers und Journalisten zu Beethoven darzulegen; besonders verbreitet sich der Verfasser über den in Schindlers Beethoven-Nachlass vorhandenen Operntext Sporschils: die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon. Übrigens stimmt es doch nicht ganz, wenn Volkmann bemerkt (S. 61): „Ein einziges Mal wird sein Name in der Beethovenliteratur erwähnt, und zwar von Nohl." Volkmann schreibt ja selbst (S. 68), wo er zu Sporschils Libretto kommt, in der Fussnote: „Schindlers Beethoven-Nachlass, Mappe III, No. 30. Nach Kalischers Katalog No. 92, 30." Der Textdichter Sporschil ist also von Nohl wie von Kalischer erwähnt. Das tut dem Werte der Volkmannschen Darstellungen keinen Abbruch. Die Beziehungen jenes Schriftstellers zum Tonmeister werden auf Grund der Konversationshefte in höchst interessanter Weise zum ersten Male vorgeführt; es folgt eine eingehende Analyse des „ernsten" Operntextes „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon." Die Operndichtung von Johann Chrysostomus Sporschil umfasst 2 Akte; ihr Held ist Alexander der Grosse. Vielleicht reizt der Stoff einen Komponisten unserer Zeit. Der Text im Manuskript zeigt mannigfache Randglossen Beethovens in Wort und Ton. Der Zusammenhang zwischen diesem Libretto und den Ergänzungen zu den „Ruinen von Athen" und zur „Weihe des Hauses" wird von Volkmann dargelegt. Noch vielerlei Interessantes darüber ist in diesem Abschnitt zu lesen. Im Schlussabschnitt „Sporschil über Beethoven" wird festgestellt, dass der Artikel mit der Schilderung vom Wesen und Charakter Beethovens, der von Nohl nach dem Stuttgarter „Morgenblatt für gebildete Stände" vom November 1823 mitgeteilt ist, von Sporschil herrührt. Dessen zweiter, bisher ganz verborgen gebliebener Artikel über Beethoven in der „Dresdener Abendzeitung" (Juli 1827) wird in dankenswerter Weise mit Auslassung unerheblicher Stellen zum Abdruck gebracht. Der Essay beginnt als Nekrolog. Wir lernen damit eine neue beherzigenswerte Darstellung vom Wesen, von der Lebensart

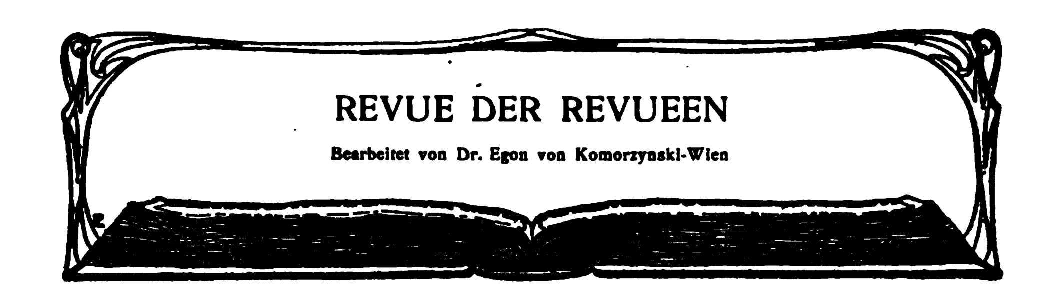
und vom Charakter Beethovens kennen. Eine höchst anerkennenswerte Ausgrabung! — So bietet Volkmanns Buch nicht wenig Anregendes und Neues.

13. Karl Storck: Beethovens Briefe in Auswahl herausgegeben. Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 1904.

Dass sich in neuester Zeit viele Hände regen, um über den unerschöpflichen Tonmeister Beethoven zu schreiben, dürfte als ein gutes Zeichen begrüsst werden, — wenn sich nur nicht so manche unberufene Hand dazu drängte, im Weinberge dieses Heros tätig zu sein. Ein Unberufener zu solchem Tun ist jedenfalls Dr. Storck, der mit dieser Briefsammlung dargetan hat, dass ihm nicht nur Wissenschaftlichkeit dazu fehlt, sondern auch literarischer Anstand. Herr Storck hat die allermeisten der vorgeführten Briefe aus den Briefsammlungen von L. Nohl einfach nachgeschrieben, ohne seine Hauptquelle weder in der Einleitung noch bei den Briefen irgendwie zu nennen. Das ist jedenfalls ein Unikum. Dann sind auch einige Briefe aus der zweibändigen Sammlung „Musikerbriefe" von La Mara (an die Firma Breitkopf & Härtel) aufgenommen, wieder, ohne die Verfasserin irgendwie namhaft zu machen. Drittens hat Herr Storck aus des Unterzeichneten Buch: „Neue Beethovenbriefe" 21 Briefe entlehnt, die dort ganz neu sind, oder nach den Manuskripten neu ergänzt erscheinen. Herr Storck nennt auch hierbei nicht einmal die Quelle. Ja, er hat sogar den langen Brief, den der Unterzeichnete im II. Beethovenhefte der „Musik" (1903) zum ersten Male veröffentlicht hat, vollständig nachgedruckt, ohne „Die Musik" oder den Autor namhaft zu machen. Auf Erklärungen der Briefe lässt sich der Autor nicht ein. Er sagt darüber (S. 9): „Anmerkungen habe ich vermieden. Hätte ich bei jedem Briefe den Anlass und alle Erwähnungen erklären wollen, die Anmerkungen würden den Brieftext überwiegen." Nun freilich, es ist denn doch etwas mehr als Abschreiben erforderlich, wenn man sich mit Erklärungen zu den Briefen befassen wollte. So wie das Buch nun einmal vorliegt, ist es eine nutz- und wertlose Arbeit. Ja, der Verfasser kann nicht einmal ordentlich kopieren. Nicht selten gibt es da Unrichtigkeiten, die den Sinn völlig entstellen, während seine gedruckten Vorlagen, wie L. Nohl, das sinnvoll Richtige darbieten. Ich begnüge mich hierbei, darauf hinzuweisen, dass Herr Storck zwei sehr bekannte Briefe an die Musikalienhandlung Schott in Mainz der Briefgruppe an C. F. Peters in Leipzig zuweist. Der eine (bei L. Nohl, Neue Briefe Beethovens, No. 271) fängt an: „Euer Wohlgebohren! Ich sage Ihnen nur dass nun künftige Woche die Werke sicher abgegeben werden" — (bei Storck als 6. Brief an Peters!?!, S. 209). Der zweite (bei L. Nohl l. c. No. 272) beginnt: „Baden nächst Wien, am 17. Sept. 1824. Euer Wohlgebohren! Ich melde Ihnen nur, dass ich Ihren Brief" — (bei Storck als 7. Brief an Peters!). — Andere Fehler müssen hier unberücksichtigt bleiben.

Alfr. Chr. Kalischer





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

FRANKFURTER ZEITUNG 1905, 23. August. — Edgar Istel verlangt in seinem Feuilleton „Musikalische Kindererziehung" eine allgemeine Musikbildung, Unterricht in der Theorie und Anleitung zum lebendigen Erfassen bedeutender musikalischer Werke.

BONNER ZEITUNG 1905, 27. August. — Josef Joesten feiert den „Sänger des Preussenliedes" (Bernhard Thiersch, den Verfasser des Gedichtes: „Ich bin ein Preusse! Kennt ihr meine Farben?") anlässlich seines fünfzigsten Todestages (gestorben am 1. September 1855 in Bonn).

MECKLENBURGISCHE ZEITUNG (Schwerin) 1905, 26. August. — Unter dem Titel „Das Ständchen" unternimmt Theodor Bergengrün einen Streifzug in das Reich der Töne, spricht über das Ständchen in alter und neuerer Zeit, wobei mehrere gelungene Anekdoten erzählt werden. Eine interessante negative Veranstaltung war die geräuschvolle Aufstellung von Notenpulten, Lichtern und Instrumenten vor Gottscheds Wohnung in Leipzig durch die Studenten, die Gottsched glauben machten, ihm und seiner jungen Frau werde ein Ständchen gebracht, die aber dann alle Vorbereitungen wieder verschwinden liessen, um dem Professor ihre Verachtung darüber auszudrücken, dass er so bald nach dem Tode seiner ersten Gattin wieder geheiratet hatte.

DER TAG (Berlin) 1905, 27. August. — „Zur Wiederbelebung alter Studentenmusik" ergreift H. Abert das Wort; er wünscht, die alte Studentenkunst möchte in studentischen Kreisen wieder wie einstens gepflegt werden. „Gelingt es, die moderne Studentenschaft wieder für die Kunst ihrer Vorfahren zu begeistern und die Lust zur Nachahmung ihrer Bestrebungen zu wecken, so ist der Kulturschatz unseres Volkes um ein kostbares Stück reicher."

BRESLAUER ZEITUNG 1905, 19. August. — „Musikalische Reinkultur" nennt sich ein Artikel, der sich gegen die Halbbildung der „berufsmässigen" Musiker wendet, die „wohl den Beruf in sich fühlen, ihn aber nicht zu beweisen und zu betätigen imstande sind", und die gefährlicher als der Dilettantismus genannt wird.

PESTER LLOYD (Budapest) 1905, 23. August. — Unter der Aufschrift „Richard Wagner der Dichter" sucht Eugen Robert zu beweisen, dass Wagner kein Dichter, sondern bloss Musiker gewesen sei. Er sagt u. a., die dramatisch wirkungsvollsten Szenen bei Wagner seien durchaus unkünstlerisch, in seiner Sprache seien schlichte Gedanken „durch deklamatorischen Ausdruck fast erstickt" worden.

WORMSER ZEITUNG 1905, 23.—25. August. — August Scheuermann liefert in einer „Wormser Abendstunden am Klavier" betitelten Artikelreihe eine interessante Zusammenstellung musikalischer Übungen und Veranstaltungen.

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1905, No. 9. — Ein einleitender Aufsatz behandelt „Die Koloristik in der Harmonium-Literatur" und verlangt mit Rücksicht darauf, dass das Harmonium vor allem durch die Klangfarbe zu wirken bestimmt sei, ein einheitliches System der Registrierung. „Mehr Hausmusik!" verlangt Adolf Prümers, und Batka redet in dem Artikel „Der Merker" gleichfalls der Hausmusik das Wort und preist mit schönen Worten die von J. S. Bach gesetzten Cho-



räle als einen unversieglichen Quell der Erbauung und Gemütserhebung und des musikalischen Genusses.

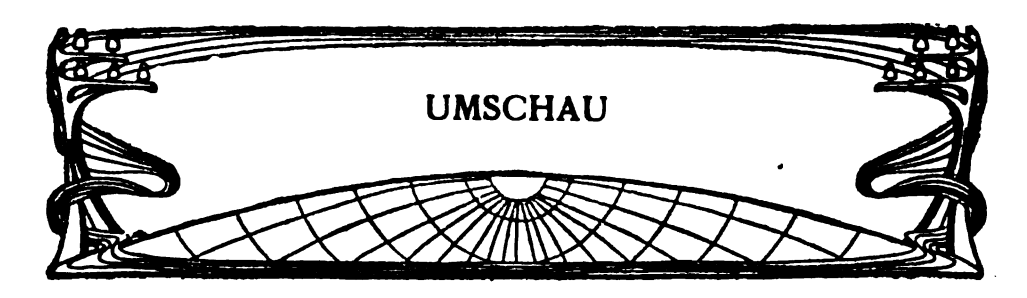
BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 12 — Raimund Heuler beendet seine Studie „Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn"; von dem, was er über die Schaffensweise seines Helden sagt, ist besonders interessant, dass dieser seine Oratorien sofort in Partitur niederschreibt, also orchestral, nicht klaviermässig, denkt. Max Zenger verfolgt „Die Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms" über Berlioz und Liszt, Chopin und andere bis an das selbstgesteckte Ziel. In einem „Unwahrheit und Dichtung in der Musikgeschichte" überschriebenen Artikel wendet sich Franz Dubitzky gegen die Prahlerei und den Leichtsinn, mit dem man Anekdoten von Wunderkindern, wie etwa des elfjährigen Liszt Zusammentreffen mit Beethoven, in die Musikgeschichte aufgenommen hat. Er schliesst mit dem Ruf: „Wahrheit in der Kunst, Wahrheit auch in der Kunst-Geschichte!"

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1905, No. 8. — Zwei Artikel gelten zeitgenössischen Musikern — „Richard Bartmuss" von C. Deichmann und „Ferdinand Langer".

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1905, No. 505/6. — Unter dem Titel „Vor der Konzertflut" stellt Wilhelm Altmann einen lehrreichen Vergleich an zwischen der Konzertarmut früherer Jahrzehnte und dem schrecklichen Übermass an Konzerten der Gegenwart. Aber er sagt: „So unerfreulich oft in jeder Hinsicht die Solistenkonzerte sind, so viel Anregendes, ja musikalische Hochgenüsse gewähren die in genügender Zahl gebotenen grossen Chor- und Orchesterkonzerte, sowie die Darbietungen der Kammermusikvereinigungen. Wer sich für diese Arten von Konzerten interessiert, der kann so manchen Abend aufs angenehmste verbringen, übrigens auch ein ganz hübsches Sümmchen Geld anlegen, um wenigstens die hauptsächlichsten derartigen Aufführungen zu besuchen." — „Ein Brief Otto Nicolais an Robert Schumann", mitgeteilt von W. Altmann, zeigt, wie sehr Komponisten schon vor 50 Jahren vor boshaften Kritikern Angst haben mussten. Nicolai bittet in dem Wien, 14. Februar 1844 datierten Brief, Schumann möge in der Neuen Zeitschrift für Musik keinen Bericht des Wiener Korrespondenten Lewinsky über die Oper „Die Heimkehr des Verbannten" veröffentlichen. „Wenn Sie von hiesigen geachteten Namen eine Erklärung zu haben wünschen, was man von Herrn Lewinsky zu denken hat, und wie sehr es uns alle befremdet, dass Sie einen Mann, der so ohne alle Bedeutung in der Kunst dasteht, zu Ihrem Korrespondenten in Wien gewählt haben, so dürfen Sie nur den Wunsch aussprechen, und man wird Ihnen willfahren." — In einem Artikel „Haben die Amerikaner wirkliches Verständnis für die musikalische Kunst?" gibt Arthur Laser eine kritische Übersicht über die musikalischen Ereignisse New Yorks in der jüngsten Zeit.

ERFURTER ANZEIGER 1905, No. 293. — Max Puttmanns Artikel „Programmmusik" behandelt in seiner Folge Programmusiker des Altertums und des Mittelalters, bosonders des 14. und 16. Jahrhunderts. Über Froberger führt uns Puttmann bis zu Bach und Händel.

WEEKBLAD VOOR MUZIEK (Amsterdam) 1905, No. 38. — Ein C. v. O. gezeichneter Artikel bespricht „Hugo Wolfs brieven aan O. Grohe" und tadelt dabei die immer überhandnehmende Gewohnheit, auch minder bedeutende Briefe berühmter Leute zu veröffentlichen. Zwei „Beethoven" überschriebene Gedichte von E. B. Koster und H. Heermann setzen die Tonwelt des Adagios der vierten Symphonie und des Violinkonzerts in Verse um.



NEUE OPERN

Francesco Cilea: „Der Ruhm", Text von Artur Collauti, betitelt sich eine Oper, die im 13. Jahrhundert in Siena spielt.

Edoardo Mascheroni: „La Perugina", eine Oper in vier Akten von Luigi Illica, soll im Teatro Costanzi in Rom zuerst in Szene gehen. Die Handlung spielt in Perugia gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Mannheim: Das Hoftheater wird im laufenden Jahre folgende Novitäten herausbringen: „Das Vaterunser" von Possart-Röhr, „Die neugierigen Frauen" von Wolf-Ferrari, „Tiefland" von d'Albert, „Die Heirat wider Willen" von Humperdinck. Vielleicht wird Hugo Wolfs „Corregidor" in diesem Jahre wieder neu einstudiert, versprochen wurde er schon lange.

Paris: Die Komische Oper (Direktor Carré) verheisst an Novitäten: „Miarka" von Alexander Georges, „Die Fischer von Saint-Jean" von Ch. M. Widor, Charles Silver „Le Clos", Camille Erlanger „Aphrodite", Gabriel Pierné „Der verzauberte Becher", Jules Massenet „Maria Magdalena", André Messager „Le chandelier", Fourdrain „La légende du Pont d'Argetan", Février „Der blinde König".

Riga: Als Novitäten für das Stadttheater sind in Aussicht genommen: Siegfried Wagners „Kobold", „Neugierige Frauen" von Wolf-Ferrari und eine burleske Oper von Meyer-Hellmund.

KONZERTE

Aachen: In den Städtischen Abonnementskonzerten (Leitung: Eberhard Schwickerath) kommen zur ersten Aufführung: Bach: 4 Kantaten, Liszt: Graner Messe, Brahms: Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor a cappella und kleinere Chöre a cappella, G. Schumann: Sehnsucht, Cornelius: Sechs- und achtstimmige Chöre a cappella, Strauss: Domestica, Reger: Sinfonietta, Schillings: Vorspiel zum „Pfeifertag". — Solisten: Katharina Goodson, Pablo Casals, Henri Marteau, Fritz Kreisler, Clara Bellwidt, Julia Culp, Jeannette Grumbacher de Jong, Lula Mysz-Gmeiner, Martha Stapelfeldt, Arthur van Eweyk, Richard Fischer, Alexander Heinemann, Emil Pinks, Felix Senius, Otto Süsse.

In den vier Kammermusik-Konzerten wirken mit: Die „société des instruments à vent", das Aachener Kammermusik-Ensemble, das Brüsseler Streichquartett, ferner die Herren Eberhard Schwickerath, van der Bruyn, Goebel, Marr, Moth, Raimund von Zur Mühlen, Ludwig Hess.

Lübeck: Die unter Leitung von Hermann Abendroth stehenden Konzerte des Vereins der Musikfreunde bringen an örtlichen Novitäten: Schillings' „Hexenlied", R. Strauss' „Heldenleben", Liszts „Faustsymphonie", Böhlmanns „Variationen für Cello mit Orchester", Thuille's „Romantische Ouver-

türe", Hugo Wolfs „Italienische Serenade", Pfitzners „Heinzelmännchen", Bruckners 7. Symphonie in E-dur, Bachs h-moll Suite für Flöte und Streichorchester und Ehrenbergs „Memento vivere". Andreas Hofmeier-Eutin wird sein Manuskriptwerk „Symphonische Dichtung in D-dur" durch eigene Direktion dem Publikum vermitteln. Als Solisten sind verpflichtet: Henri Marteau, Ernst von Possart, Hermine Bosetti, Richard Fischer (Tenor), Valborg Svärdström-Stockholm (Sopran), Heinrich Kiefer (Cello), Paul Knüpfer und Frau Langenhan-Hirzel. Ausserdem veranstaltet der Verein in diesem Winter 56 volkstümliche Konzerte und 2 Konzerte für Volksschüler und -schülerinnen.

Der Lehrer-Gesangverein konzertiert mit Therese Reichel (Sopran), Florian Zajić, Hermann Gura und Willy Burmester; ausserdem veranstaltet er im April n. Js. ein Volkskonzert.

Luzern: Wintersaison 1905/6. Vier Abonnements-(drei Orchester- und ein Kammermusik-)Konzerte, veranstaltet und subventioniert von der Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft der Stadt Luzern, die im Januar 1806 gegründet wurde und diesen Winter das Jubiläum ihres hundertjährigen Bestehens feiert. Dirigent: Peter Fassbaender. Orchester: Stadtorchester Luzern, durch einen Teil des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaf tBasel auf ca. 60 Musiker verstärkt. Zur Aufführung gewählt sind: Rubinstein „Ozean", Dvořák „Karneval", Tschaikowsky „Pathétique", Liszt „Mazeppa", Fassbaender „F-dur Symphonie", Rich. Strauss „Don Juan", Wagner „Waldweben" und „Holländer"-Vorspiel. Solisten: Alexandre Petschnikoff, Conrad Ansorge, Else Widen, das Halir-Quartett.

„Konzertverein" (Gem. Chor) und „Liedertafel" (Männerchor), Direktion Fassbaender: Schumann „Faust". — Liedertafel, Dirig. Fassbaender, Chor- und Orchesterkonzert: Werke von Schubert, Gernsheim, Wagner, Fassbaender; Liederkonzert: A cappella-Chöre von Hegar, Schumann, Schwarz usw. — Männerchor Luzern, Dirigent Fassbaender, Chor- und Orchesterkonzert. — Konzertverein (Gem. Chor): Requiem von Mozart. — Vier Sonaten-Abende: Peter Fassbaender und V. Janitzek.

Magdeburg: Unter dem Namen „Deutsches Symphonie-Orchester" hat Kapellmeister Karl Tümmler in unserer Stadt ein neues Konzertorchester begründet.

Mannheim: In den acht Musikalischen Akademieen des Grossh. Hoftheater-Orchesters bringt Willibald Kähler an Novitäten: Tschaikowsky (Francesca da Rimini), G. Schumann (Symphonie No. 1), Händel (Doppelkonzert für Blasinstrumente), Nicodé (Variationen für Orchester), Reger (Sinfonietta), Goldmark (In Italien), d'Albert (Ouvertüre zum „Improvisator"), Cornelius (Original-Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad"), Wolf (2 Chöre mit Orchesterbegleitung). — Solisten: Clotilde Kleeberg, Marie Wittich, Hermine d'Albert, Hedwig Kirsch, Jaroslaw Kocian, Mischa Elman, Eugen d'Albert, Baptist Hoffmann, Fritz Kreisler, Ernst Kraus.

Moskau: Die kais. russ. Musik-Gesellschaft hat für die kommende Saison die üblichen zehn Abonnements-Symphoniekonzerte mit Solisten angemeldet, die als Orchesterdirigenten nennen: M. Ippolitoff-Iwanoff, R. Kajanus, K. Kowarjowitsch, A. Marti, W. Safonoff und Richard Strauss.

Die zehn Abonnementskonzerte der Philharmoniker werden von A. Chessin, S. Rachmaninoff, K. Muck geleitet.

Die Kersin-Gesellschaft gibt im Laufe des Winters sieben Konzerte, darunter zwei Orchester-Aufführungen untèr Rachmaninoff.

Im Gebiet der Kammermusik haben wir das Quartett der kais. russ. Musik-Gesellschaft aufzuweisen. Die Pariser „Société de concerts des instruments anciens" wird auch hier erwartet.

Die Matineen des Moskau-Trio (Schor, Klein, Ehrlich) bieten ein neues Programm von Werken in historischer Reihenfolge.

München: Die musikalische Akademie bringt unter Felix Mottl in ihren zehn Konzerten zum erstenmal zur Aufführung: Max Reger: Sinfonietta, Walther Lampe: Serenade für Blasinstrumente, Karl v. Kaskel: Humoreske, Julius Weismann: Fingerhütchen, F. Schmitt: Symphonisches Zwischenspiel, Ernst Boehe: Odysseus' Heimkehr, August Reuss: Judith, Ch. Löffler: La mort de Tintagiles, W. A. Mozart: Nocturno für vier Orchester.

Die Kaim-Konzerte (Dirigent: Georg Schneevoigt) verheissen an Novitäten: Brahms: Doppelkonzert für Violine und Violoncello, Lampe: Tragisches Tongedicht, Pfitzner: Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn", Schillings: Orchesterlieder, Sibelius: Finnlandia, Strauss: Don Juan, Tschaikowsky: Francesca da Rimini, Wolf: Orchesterlieder. — Solisten: Julia Culp, Antonia Dolores, Maikki Järnefelt, Tilly Koenen, Sigrid Sundgren-Schneevoigt, Felix Berber, Ernest van Dyck, Ludwig Hess, Alexandre Petschnikoff, Alfred Reisenauer, Edouard Risler.

Osnabrück: Der Musikverein (Dirigent: Robert Wiemann) veranstaltet fünf Konzerte, in denen u. a. zur Aufführung kommen: Beethoven: Egmont-Ouvertüre, Bach: Kantate „Jesu, der du meine Seele", Brahms: Ein deutsches Requiem, Liszt: Graner Messe, Schumann: Paradies und Peri, Tschaikowsky: Symphonie pathétique, Pfitzner: Zwei Vorspiele zu Ibsens „Fest auf Solhaug", Strauss: Don Juan, Mozart: Don Juan-Ouvertüre und Jupitersymphonie. — Solisten: Johanna Dietz, Else Schünemann, J. Blijenburg, Frau Launhardt-Arnoldi, Frl. Walde, die Herren Alfred Reisenauer, Georg Walter, O. Süsse, Emil Pinks, Rothenbücher, H. Hormann, H. Brune. — Ferner finden zwei Kammermusik-Konzerte statt, das zweite von den „Böhmen" gegeben.

Petersburg: Die kaiserlich-russische musikalische Gesellschaft veranstaltet in ihrer bevorstehenden 47. Saison im grossen Saale des Konservatoriums 12 Symphonie-Abende. Zur Mitwirkung sind viele hervorragende Kräfte der russischen und ausländischen musikalischen Welt gewonnen worden. Die Programme sind fast endgültig zusammengestellt und versprechen viele interessante Novitäten. — In den Quartett-Abenden der kaiserl. Musik-Gesellschaft zählen zu den Mitwirkenden im Streichquartett die Herren Auer, Krüger (II. Violine), Aloys (Cello) und Korgujew (Viola); für Pianoforte Annette Essipow, Wilhelm Backhaus, Pressmann u. a. — Alexander Siloti hat zu seinen in Aussicht genommenen 6 Symphonie-Konzerten eine Reihe musikalischer Grössen herangezogen, die berufen erscheinen, der dieswinterlichen Saison einen ganz besonderen Nimbus zu verleihen.

TAGESCHRONIK

Wertvolle musikalische Autographen sind jüngst der Vergessenheit entrissen worden, als nach dem Tode des Sekretärs der Royal Society of Musicians in London das Archiv der Gesellschaft gründlich durchgesehen und neu geordnet

wurde. Dabei stiess Dr. Cummings unter anderm auf fünf Handschriften von Haydn, Weber und von den Engländern Sir Henry Bishop, Winters und Cipriani Potter. Die ersten beiden sind natürlich die wertvollsten dieser wieder aufgefundenen Reliquien. Die Webersche Komposition ist ein Marsch und das letzte Werk, das er in seinem Leben geschrieben hat. Dr. Cummings war seit zwanzig Jahren auf der Suche nach dieser Arbeit und schliesslich fiel sie ihm ganz zufällig in die Hände. An der Spitze der Handschrift stehen die Worte: A march composed expressly for the Royal Society of Musicians by Carl Maria v. Weber. Performed for the first time at the anniversary Dinner on Saturday March 13th 1826. (Ein ausdrücklich für die Royal Society of Musicians komponierter Marsch von Karl Maria v. Weber. Aufgeführt zum ersten Male bei dem Jahresessen am Samstag 13. März 1826.) Am Fusse derselben Seite heisst es wieder in der Übersetzung: Er starb in Sir George Smarts Hause in Great Portland Street am 5. Juni 1826, 39 Jahre alt. Die Handschrift trägt auch des Tondichters Unterschrift. Das Haydnsche Tonwerk, ebenfalls ein Marsch, datiert aus dem Jahre 1792 und wurde zum erstenmal in demselben Jahre bei dem Feste der Royal Society of Musicians in Haydns Beisein aufgeführt. Beide Handschriften sind vortrefflich erhalten und zeigen nur die Linien, wo sie dreimal gefaltet waren. Sie sind mittlerweile durch die Hand des Buchbinders gegangen, sauber gepresst, vornehm gebunden und den Schätzen der Gesellschaft einverleibt worden, so dass sie wohl schwerlich wieder in Vergessenheit geraten werden. Dr. Cummings geht mit dem Gedanken um, sie demnächst wieder zur Aufführung zu bringen.

Die Nürnberger Ortsgruppe der neuen Bachgesellschaft hat einen Bach-Gesangverein ins Leben gerufen zur besonderen Pflege Bachscher Chorwerke und der älteren Vokalmusik überhaupt. Da in Nürnberg ein gemischter Chor für diese Zwecke gefehlt hat, dürfte das Wirken der neuen Vereinigung sehr anregend werden. Der Vorsitzende ist Dr. Flatau, der Dirigent Reinhard Mannschedel.

Johann Sebastian Bachs Geburtshaus in Eisenach, das von der „Neuen Bach-Gesellschaft" in diesem Jahre für 26000 Mark angekauft wurde, soll nunmehr in ein Bach-Museum umgewandelt werden. In den oberen Räumen, in denen sich auch das Geburtszimmer des grossen Leipziger Thomaskantors befindet, werden ausser einer wertvollen Notensammlung Bachscher Tonwerke auch Manuskripte und Andenken an den Altmeister und alte Musikinstrumente ihren Platz finden.

In Münster i. W. soll am 15. November ein Denkmal für den verstorbenen Komponisten und langjährigen „Musikvereins"-Dirigenten Prof. Dr. Julius Otto Grimm enthüllt werden. Am Abend des genannten Tages soll aus diesem Anlass im Rathaussaal ein Festkonzert stattfinden, bei dem Joseph Joachim und Raimund von Zur-Mühlen mitwirken werden.

Als Ehrengabe für Felix Draeseke ist im Kreise seiner Freunde, Kollegen und Schüler eine Draeseke-Stiftung angeregt worden, deren Zinsen etwa als Preis an hervorragend begabte, junge Komponisten vergeben werden sollen nach gewissen Satzungen, deren Fassung dem Jubilar überlassen wird. Die Hofmusikalienhandlung H. Bock, Dresden-Altstadt, Prager Strasse 9, hat sich bereit erklärt, Spenden zur Draeseke-Stiftung entgegenzunehmen.

Die Königin der Niederlande verlieh Tilly Koenen die Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft des Hausordens von Oranien.

Ernst v. Possart wurde aus Anlass seines Scheidens von der Bühne vom König von Württemberg zum Ehrenmitglied des Stuttgarter Hoftheaters ernannt.

Der Dirigent der Berliner „Liedertafel“, Musikdirektor Max Werner, ist vom deutschen Kaiser veranlasst worden, sechs preussische Armeemärsche für vierstimmigen Männergesang zu setzen, die, wenn sie den Beifall des Kaisers finden, im deutschen Heere gesungen werden sollen.

Egon Petri ist an die Royal College of Music in Manchester als Nachfolger von Wilhelm Backhaus berufen worden.

Der bisherige Balletmeister am Frankfurter Opernhaus Karl Gyurian ist nach 20jährigem erspriesslichen Wirken (vorher fast ebensolang in Wien und Leipzig) in den Ruhestand getreten.

An Stelle Willibald Kählers wurde Hermann Kutzschbach vom Hoftheater in Dresden auf drei Jahre an das Hoftheater in Mannheim engagiert. Kapellmeister Camillo Hildebrand, der in provisorischer Weise den nun verstorbenen F. Langer vertrat, verbleibt nun definitiv in seiner bisherigen Stellung. Die beiden Kapellmeister sollen einander koordiniert sein.

An die Hochschule für Musik in Mannheim wurde der Klaviervirtuos Paul Stoye als Lehrer für Klavier und Theorie berufen.

Infolge der neu ausgebrochenen Unruhen und Demonstrationen im Konservatorium von Petersburg hat das Verwaltungskomitee in der Sitzung vom 29. September (12. Oktober) den Entschluss gefasst, den Unterricht aufzuheben und das Konservatorium zu schliessen. Eine Deputation von seiten der Zöglinge des Konservatoriums unterbreitete dem Prof. Glazounow die Bitte, sein Lehramt wieder aufzunehmen, was er auch versprach, sobald die Institution die autonomischen Verwaltungsrechte erhalten würde.

TOTENSCHAU

In Kattowitz starb am 6. Oktober im Alter von 75 Jahren nach 48jähriger Tätigkeit der städtische Musikdirektor, Gründer und langjährige Leiter der „Kattowitzer Militärmusikschule“, Ferdinand Raschdorff sen.

In Weimar verschied am 21. Oktober das Ehrenmitglied des grossherzogl. Hoftheaters Carl Knopp, einst als lyrischer Tenor eine ausgezeichnete Zierde des Instituts, nach eben vollendetem 82. Lebensjahre.

Max Federmann, der langjährige erste Kapellmeister des alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin ist am 22. Oktober am Herzschlag gestorben. Unter der Direktion Fritzsche hat er in den 80er Jahren die meisten Werke der berühmten Operettenkomponisten, die sich dauernd im Spielplan der heiteren Muse erhalten haben, einstudiert und dirigiert.

In Osnabrück schied Musikdirektor Eduard Brennecke, Organist des dortigen Doms, im Alter von 64 Jahren aus dem Leben.

Musikdirektor Peuppus in München hat sich während einer Konzertreise durch die Schweiz das Leben genommen.

Chordirektor Schultze in Braunschweig ist gestorben.

In Budapest verschied am 23. Oktober nach langem Leiden der Kapellmeister und Komponist Josef Konti im Alter von 55 Jahren.

Dr. Eduard Gundling, Prof. im Ruhestand für Strafrechtslehre an der deutschen Universität in Prag und Prof. der Musikgeschichte am Konservatorium ist am 29. Oktober, 86 Jahre alt, gestorben.

Am 2. November verstarb in Schwerin im 83. Lebensjahre Luise Koester-Schlegel, 1847—62 eine Zierde der Berliner Oper. (Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.)



OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Der schwarze Domino" von Auber (Neueinstudierung). Die Neueinstudierung dieser alten Oper war ein Experiment, und man kann kaum behaupten, dass das Experiment geglückt sei. Kaum in einem andern Werk ist Auber so fein wie hier in den Mitteln, so durchsichtig in der nur ganz leicht aufgetragenen Instrumentation. Nur eine der kleinen, intimen Bühnen, die heute Gottlob neben den Riesentheatern wieder in Mode kommen, sollte sich dieser alten französischen Spieloper annehmen. In einem Raum wie dem des Berliner Operntheaters ist es einem zumute, als müsse diese zarte Musik frösteln, als müsse sie eine Art Platzfurcht bekommen und sich verirren. Dann aber wäre es sehr wünschenswert, wenn der mehr als dürftige Text, der sich so brutal breit macht zwischen den leichten Nummern der Oper, einmal gründlich umgearbeitet würde. Gerade in der Komik der Verwechslungen und Verkleidungen haben es die anderen Possen„dichter" zu hoher Virtuosität gebracht, und man begeht keinen literarischen Hochverrat, wenn man das schlechte Buch des alten Scribe ruhig ihren amüsanten Taschenspielerkünsten ausliefert. — Fräulein Farrar sang die Angela, die Hauptrolle des Ganzen (um deretwillen man auch die Oper überhaupt nur wieder herausholt). Ihre Stimme füllt noch weniger als Auber's Musik die weiten Opernräume, sonst aber fand sie sich nicht schlecht mit ihrer Sache ab. Sie hat fleissig gelernt, weiss mit Koloraturen umzugehen und täuscht damit gar manchen über die Tatsache hinweg, dass ihre ganze Gesangskunst reine Formenkunst, und nie Musik als Ausdruck ist. Richard Strauss dirigierte. Er hat längst bewiesen, dass er auch gebrechliche Ziermusik gut zu behandeln weiss, und an ihm und am Orchester würde es jedenfalls nicht liegen, wenn das Werk bald wieder in der Versenkung verschwinden sollte.

Willy Pastor

DRESDEN: Wilhelm Kienzls „Evangelimann" wurde nach längerer Pause wieder in den Spielplan der Königl. Hofoper aufgenommen. Das ansprechende Werk fand bei seiner Neueinstudierung eine überaus herzliche Aufnahme, zu der die Besetzung der beiden tragenden Rollen mit den Herren Burrian und Scheidemantel ebensoviel beitrug wie die ganze Inszenierung durch Regisseur Mödlinger und die musikalische Leitung durch Herrn Hagen. Mit aufrichtiger Befriedigung konnte man in letzter Zeit die Entwicklung einer zukünftigen Heroine, Frl. Kessler, beobachten. Die stimmlich hochbegabte junge Dame, die vor einigen Monaten hier als Elisabeth debütierte, hat sich dermassen vervollkommnet, dass man auf die weitere Entfaltung ihres Talentes grosse Hoffnungen setzen darf. Auch ein neuentdeckter junger Tenorist, Georg Grosch, sei hier signalisiert, denn er zeigte bei seinem Debüt in der höchst anspruchsvollen Rolle des Tamino so glänzende stimmliche Mittel und so viel Geschmack in Gesang und Spiel, dass man ihm eine schöne Bühnenlaufbahn wohl voraussagen darf. Dass der dritte Kapellmeister der Hofoper, Hermann Kutzschbach, an die erste Stelle nach Mannheim berufen worden ist, vernahm man hier mit gemischten Gefühlen. Denn so sehr man dem ausgezeichneten, hochbegabten Dirigenten einen umfassenden Wirkungskreis gönnt, so sehr bedauert man sein Scheiden von der hiesigen Oper, an der er eine ebenso ausgedehnte, wie erfolgreiche Tätigkeit entfaltet hat.

F. A. Geissler



FRANKFURT a. M.: Am 20. Oktober blickte unser Opernhaus auf eine 25jährige Dienstzeit zurück. Die aus diesem Anlass gegebene Festvorstellung brachte nicht den „Don Juan", wie s. Z. am Einweihungsabend, sondern Wagners „Meistersinger" mit einem dialogisierten und szenisch dargestellten Vorworte von Rudolf Presber, der recht hübsch ausgedacht war, aber doch nicht ganz den passenden Ton der festlichen Stunde traf. Ein Reim z. B. wie „blind und — Windhund" ist doch für einen solchen Anlass zu salopp. Auf der Festwiese an der Pegnitz wirkten die sonst nicht beschäftigten Solisten im Chor mit, was sehr wohlgefällig vermerkt ward, dagegen hat man sich vielfach, und zwar mit Recht, darüber aufgehalten, dass am Leitpult statt des langjährigen sehr verdienten Meistersingerdirigenten Dr. Rottenberg der erst im Sommer eingetretene H. Reichenberger sass, der zudem in den „Meistersingern" noch nicht so sattelfest erscheint, wie in anderen Wagner-Werken. Beifällig begrüsste man an anderen Abenden das Erscheinen der Operette „Frühlingsluft" von Strauss-Reiterer auf dem Spielplan, sowie das zweimalige Gastspiel Karl Burrians aus Dresden als Tannhäuser und Masaniello. Die zu letzterem gehörige Fenella wurde von dem als Balletmeisterin neu engagierten Fräulein Grandona ansprechend dargestellt.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Unsere Oper ist zur Zeit mit der Absolvierung eines Zyklus von Werken beschäftigt, die als „Meisterwerke der Weltliteratur" angezeigt wurden. Unter diesen „Meisterwerken" figurieren „Prophet", „Undine", Händels „Almira", „Vampyr" usw. Schon das genügt, den Zyklus etwas verdächtig erscheinen zu lassen. Ausserdem herrscht in der Gruppierung des auf 32 Abende verteilten Materials eine wahrhaft unheimliche Unordnung. Keine Spur von historischen, stilistischen, ästhetischen oder sonstigen künstlerischen Rücksichten. Das einzige, was wir dieser lediglich aus geschäftlichen Interessen entstandenen Idee zu danken haben, ist die Neueinstudierung einer Anzahl von lange hier nicht gegebenen, aber hörenswerten Werken. Zu ihnen rechne ich vor allem Bizet's köstliche „Djamileh": ein kleines Juwel der Opernliteratur, das leider bei weitem nicht entsprechend gewürdigt wird. Von Gustav Brecher mit erlesenem Geschmack einstudiert und mit zarter Hand dirigiert, erzielte der genial abgetönte Einakter einen durchschlagenden Erfolg. Die Besetzung der Titelpartie mit einer Altistin — bei uns sang Ottilie Metzger-Froitzheim die Rolle — darf aus Gründen, die in dem Klang des Ganzen liegen, zur Nachahmung empfohlen werden. Als Gast erschien, zuerst in einer neueinstudierten Aufführung der doch ja nicht zu unterschätzenden „Norma", Della Rogers. Die interessante, äusserlich wie künstlerisch imposante Sängerin, deren stimmliche Mittel auf der Höhe einer sehr beachtenswerten Kultur stehen, erzielte in der Bellinischen Oper einen vollen Erfolg. Zur Isolde, die sie später sang, hat sie das richtige Verhältnis noch nicht gefunden: ihrer etwas äusserlichen Art fehlt noch das Verständnis des Wesens Wagnerscher Kunst. Frl. Rogers wurde, vielleicht doch voreilig, an unsere Bühne engagiert. Eine ausgezeichnete Neueinstudierung des „Fidelio" unter Brecher eilte dem Jubiläumstage des Werkes um fast zwei Monate voraus. Szenisch erfüllte diese Neueinstudierung endlich einen von der lokalen Kritik und dem Unterzeichneten insbesondere wiederholt geäusserten Wunsch: man stellte die ursprüngliche Fassung in drei Akte wieder her. Diese Inszenierung, welche die intimen, und zwar auch musikalisch-intimen, bürgerlichen Vorgänge bis zum Marsch Pizarro's in eine Stube bei Vater Rocco verlegt, ist aus Gründen der dramatischen Logik durchaus vorzuziehen. Die grosse Ouvertüre in C plazierte Brecher hinter die Kerkerszene. Dorthin gehört sie ebensowenig, wie vor diese Szene. Ihr bester Platz ist — der Konzertsaal. Und im Theater gehört sie an den Anfang. Abgesehen davon darf unser Kunstinstitut diese Neueinstudierung, von der nicht viel Worte vorher gemacht wurden, sich

als wirkliche Tat anrechnen. Das erkannte die Zuhörerschaft auch dankbar an, indem sie Gustav Brecher und den Mitwirkenden spontane Ovationen bereitete.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Die Oper brachte eine Neueinstudierung von Mozarts „Don Juan". Man konnte hauptsächlich an der stilvollen Art, in der Otto Lohse mit dem Orchester dem Geiste der Partitur gerecht wurde, Freude haben. Dann hatte sich Oberregisseur Wilhelm von Wymétal alles Szenischen mit feinem Geschmack, also unter Vermeidung grobtheatralischer Wirkungen, angenommen. Ein Don Juan ist leider Clarence Whitehill aus mancherlei Gründen nicht. Dafür aber hatten wir in Alice Guszalewicz eine so hervorragend gute Donna Anna, wie wir schon lange keine hörten; das Ensemble war der hehren Aufgabe würdig.

Paul Hiller

PARIS: Die Grosse Oper nahm am 27. Oktober nach einer Pause von 19 Jahren Webers „Freischütz" wieder auf. Im Jahre 1886 fand das Werk nur drei Aufführungen. Diesmal wird die Aufnahme besser sein, denn Wagner hat rückwirkend auch Weber den Weg geebnet, aber der grosse Raum der Oper erkältet auch jetzt noch den Eindruck. Die Rezitative von Berlioz und die von ihm als Einlage orchestrierte „Aufforderung zum Tanz" tragen auch nicht zur Verschönerung bei. Delmas sang, wie vor 19 Jahren, den Kaspar, aber mit viel mehr dramatischem Verständnis. Frl. Grandjean, die der Oper als Brünnhilde im Siegfried und als Isolde gute Dienste geleistet hat, war auch eine recht annehmbare Agathe. Als Zugabe zu dem für einen Pariser Theaterabend zu kurzen „Freischütz" wurde statt eines Ballets eine Art Symphonisches Gedicht „Le jugement de Paris" von Edmond Malherbe gegeben, das in einer Preisbewerbung, die Direktor Gailhard veranstaltet hatte, den Sieg errungen hatte. Malherbe, ein Rompreis von 1899, illustriert da musikalisch ein Deckengemälde Baudry's, das das Foyer der grossen Oper schmückt, mit Mitteln, die er Liszt und Saint-Saëns entlehnt hat. Er tut sich etwas darauf zugute, dass jede der fünf Hauptfiguren des Bildes ein eigenes Thema erhalten hat und dass sie sich kontrapunktisch verweben lassen. Das Publikum teilte diese Genugtuung nur in geringem Masse und fand es ziemlich unnötig, dass sich die Direktion der Grossen Oper mit der Prämiierung und Aufführung von Konzertmusik befasse.

Felix Vogt

KONZERT

BERLIN: In ihrem ersten Abonnementskonzert hat die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung Beethovens hohe Messe gebracht. Der Chor und das philharmonische Orchester leisteten Vortreffliches, zeigten sich der Aufgabe Herr, weniger das Soloquartett der Damen Grumbacher-de Jong und Therese Behr-Schnabel, der Herren Reimers und van Eweyk, von denen eigentlich nur der Bass sich im Stil des Werkes sicher fühlte; die andern, im Liedervortrag doch hervorragende Künstler, fanden sich nur mühsam zurecht mit dem grossen Beethovenschen Stile. — Fast das nämliche Missverhältnis zwischen der Leistung des Chores wie Orchesters und derjenigen der Solisten war in dem ersten Abonnementskonzert zu bemerken, das Siegfried Ochs gab. Das Programm enthielt das Tedeum von Bruckner, die Rhapsodie für Altsolo und Männerchor von Brahms, das Schubertsche Ständchen für Altsolo und Frauenchor, endlich von Bach die humoristische Kantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan." Lula Mysz-Gmeiner, die das Altsolo im Brahmsschen und Schubertschen Werke entzückend schön sang, traf den humoristischen Ton bei Bach durchaus nicht, sie war nicht einmal musikalisch sicher, ebenso wenig wie die andern Solisten, die stets mit Atemnot kämpften. Nur Klara Erler, obgleich sie erst in letzter Stunde für Rose

Ettinger die Sopranpartie übernommen hatte, erfreute durch musikalische Sicherheit und Stilgefühl. Was der Chor und das Orchester diesen Abend zu leisten hatte, war geradezu vollendet in den dynamischen Schattierungen, glänzend im f, zart und weich im p, deutlich in der Textaussprache. — Der erste Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Weingartner brachte eine seltener gespielte Symphonie in B-dur von Haydn, in der das Finale durch eine Fülle reizvoller Einfälle erfreute, und Beethovens Fünfte. Dazwischen war ein neues Werk gelegt, eine Symphonie f-moll von Georg Schumann; der Komponist dirigierte sein Werk selbst, das indessen den günstigen Erwartungen nicht entsprach, die man nach den früheren Orchesterwerken des Komponisten gehegt hatte. Die Instrumentation in allen vier Sätzen ist gar zu schwerfällig, zu zähe geraten, man vermisst lichtere, durchsichtigere Partieen, die zu den volleren kontrastieren. Die Motive, aus denen sich die Sätze aufbauen, erschienen mir rhythmisch wie melodisch nicht plastisch genug. Wo einmal ein glücklicheres Thema auftrat, wie im Seitensatz des Scherzo, wurde es alsbald so eingewickelt durch Nebenstimmen, dass es vor dem Ohr gleich wieder verschwand. Auch Kakophonieen, die nicht motiviert plötzlich herausplatzen, erschreckten förmlich, das schwere Blech dominierte zu sehr. Das Publikum blieb dem Werke gegenüber völlig kalt. — Das zweite Nikisch-Konzert begann mit der Rienzi-Ouvertüre und schloss mit Beethovens vierter Symphonie. Dann spielte Mark Hambourg das d-moll Konzert von Rubinstein zwar technisch sauber, aber ohne Schwung, ohne Feuer; der Klavierton dieses Pianisten ist kalt und reizlos. Recht gefällig ist die Musik der D-dur-Suite von A. Dvořák in allen fünf Sätzen, in denen tschechische Tanzweisen geschickte Verwendung finden. In ihrer knappen Form, der reizvollen Instrumentation, in der nur hier und da kontrapunktisch ansetzenden Stimmführung, der lebendigen Rhythmik fesseln diese Gebilde momentan, ohne tieferen Eindruck zu hinterlassen. — Busoni fährt auch diesen Winter fort, Orchesterkonzerte mit neuen oder seltener gespielten Werken zu geben. Diesmal dirigierte er ein von Pierné orchestriertes Orgelwerk César Francks, von Hector Berlioz „Les nuits d'été", sechs Gesänge von Théophile Gautier für Sopran und kleines Orchester, die Ida Ekman mit feinem Verständnis, aber zuletzt leider ermüdender Stimme vortrug, und zum Schluss acht eigene Orchesterstücke zu Gozzi's Märchendrama „Turandot", höchst interessante Charakterstücke, knapp geformt, voll barocker Orchestereinfälle, den Hörer in die Stimmung asiatischer Märchenpoesie versetzend, die lebhaften Beifall fanden. Ausserdem dirigierte Otto Singer sein neues Klavierkonzert in A-dur, dessen Solopartie José Vianna da Motta mit bewundernswerter Gedächtniskraft und virtuoser Bravour spielte. Das Werk ist ein seltsames Ungeheuer, das Orchester erwürgt fast die Klavierpartie durch seine Klangwucht. Die Themen sind auf die denkbar verzwickteste Art durcheinander geflochten, aber selten kommt eines für sich zur richtigen Geltung; die mühselige Arbeit der Themenkombination vermag man mit dem Ohr nicht zu entwirren, weil das Beiwerk gar zu stark überwuchert, selbst wenn das Auge die interessante Kontrapunktik überschaut. — Traugott und Erich Ochs (Vater und Sohn) gaben mit dem philharmonischen Orchester ein Konzert, das mancherlei Interessantes darbot. Freilich die Tenorgeige, die Erich Ochs recht geschickt vorführte, hat wohl kaum jemand von ihrer Notwendigkeit überzeugt; zwischen dem Cello und der Bratsche ihrem Tonumfang nach stehend, büsst sie die charakteristische Eigenart beider hinsichtlich der Klangfarbe ein. Ihre Höhe kann sich in keiner Weise messen mit dem Violinton, weil der Ton gar zu dünn ist. Ein in Berlin noch nicht gespieltes Orchesterwerk „Belsazar", symphonische Dichtung von Paul Ertel, fesselte durch ihr stimmungsvolles, tragisch-düstres Orchesterkolorit; die dunklen Lagen der Bläser sind zu ganz neuen Klangkombinationen verwertet. Der Einsatz der Harfe wirkte frappierend, auch die echt asiatische Tanzmusik am Prunkmahl des Festes passte trefflich in den

finstern Rahmen des Werkes hinein, das übrigens starken Beifall fand. Erich Ochs dirigierte zum Schluss Dvořáks e-moll Symphonie „Aus der neuen Welt" ganz vortrefflich ausgearbeitet — er schien, wie er frei dastand und auswendig das Orchester leitete, als ein fertiger Meister des Taktstocks. — Gustav Jenner (Marburg) spielte mit Hugo Becker seine Sonate für Cello und Klavier, und sein Klavierquartett, zu dessen Aufführung noch die Herren Rebner und Bassermann sich hinzugesellten. In der Sonate war mancherlei Hübsches enthalten; namentlich im Mittelsatz, einem Andante mit Variationen, gefiel das Thema und die daraus abgeleiteten zarten Tonbilder. Weniger ist das Quartett geraten; ein so banales Thema mit seinem impertinenten Rhythmus, wie im ersten Allegro, sollte ein gebildeter Musiker heutzutage nicht mehr aufschreiben, geschweige denn mit Vorliebe breit verarbeiten. Ein Gesangsstück „Nachtwache" nach einem Gedicht von Rückert hinterliess einen besseren Eindruck; mit Hilfe der Streicher und einiger weniger Horntöne zu der Klavierbegleitung wurde ein feines Stimmungsbild entwickelt. Gesungen hat Frl. Wittichen die Sopranpartie ganz wunderschön — es ist ein sympathisches, ausdrucksfähiges, wohlgeschultes Organ. — Herr Koennecke hat an seinem ersten Liederabend Schuberts Winterreise zu ergreifender Wirkung gebracht; das echt männliche Organ von grossem Tonvolumen ist geschmeidig, die Textaussprache sorgfältig gefeilt. Die Klavierbegleitung führte Karl Müller aus Bayreuth feinsinnig aus. — Ludwig Wüllner trat an seinem zweiten Liederabend nachdrücklich für einen neuen Komponisten ein, Otto Vrieslander, mit dessen Liedern er sein Programm ausschliesslich ausgefüllt hatte. Es ist jedenfalls ein beachtenswertes, wenn auch nicht ausgereiftes Talent, bei dem manches Bedeutende, aber auch manches Geschmacklose hart nebeneinander steht. Sehr in den Vordergrund tritt die Begleitung mit kühnen frappierenden Harmoniefolgen, doch kommt auch die Singstimme zu ihrem Recht. Die Texte sind zum Teil den Volksliedern aus des Knaben Wunderhorn, teils neuen Dichtern wie Dehmel, Giraud, Hartleben u. a. entnommen. — Martha Stapelfeldt erfreute an ihrem Liederabend durch die edle Fülle des Altorgans, den stimmungsvollen Vortrag und ein ihrer Individualität sorgfältig angepasstes Programm. — Max Pauer bewährte sich mit seinem Klavierabend als ein technisch sicherer Pianist mit feinem Verständnis für den Klaviersatz eines Schubert oder Stephen Heller, Chopin oder Liszt. — Gustav Loeser hat sich den Scherz erlaubt, Mendelssohns Violinkonzert zu einem Klavierstück zu verarbeiten und es dann an seinem Klavierabend nach Beethovens Sonate op. 111, die recht äusserlich angefasst wurde, seinen Hörern vorzuführen. Stellenweis klang das Mendelssohn-Loeser-Stück ganz passabel, vielfach aber auch recht unrein, denn der Klaviersatz ist schwerer geraten, als der Bearbeiter ihn zu bewältigen vermag. Solch eine Bearbeitung ist ja überhaupt überflüssig, aber worauf verfällt nicht heutzutage ein Künstler, um nur Aufsehen zu erregen! E. E. Taubert

Das Petersburger Streichquartett erwarb sich durch die Schönheit seiner Instrumente und die Gediegenheit, mit der es Mozart, Beethoven und Schumann vortrug, neue Freunde. — Einen Riesenerfolg erzielte das hier aufs beste eingeführte, m. E. kaum zu übertreffende Brüsseler Streichquartett mit Glazounows a-moll Quartett, namentlich dem virtuosen Scherzo, und Beethovens e-moll. — Die Herren Halir, Exner, Ad. Müller und Dechert setzten ihre Beethovenabende fort. — Die Herren Dessau, Gehwald, Könecke und Espenhahn begnügten sich mit Mozart und Schubert, spielten aber wenigstens noch mit Ferruccio Busoni César Francks immer noch in weiten Kreisen unbekanntes Klavierquintett. — Das Böhmische Streichquartett brachte ausser dem Es-dur Quartett Dvořáks und dem verhältnismässig selten gespielten G-dur von Schubert unter Mitwirkung d'Alberts das wenig bekannte Klavierquintett von Saint-Saëns op. 14; nur der erste Satz dieses formvollendeten Werkes ist

wertvoll, in den anderen Sätzen begegnet einem mancher triviale Gedanke, über den selbst d'Albert nicht hinwegzutäuschen vermochte. — Die erste Vorführung des in diesem Heft an anderer Stelle ausführlich behandelten F-dur Quartetts, das Beethoven nach seiner E-dur Klavier-Sonate bearbeitet hat, veranstaltete mit grossem Erfolg Adalbert Gülzow, unterstützt von Hugo Müller, Rückward und Urack. Derselbe höchst gediegene Geiger gedachte als einziger Berliner Künstler noch nachträglich des 70. Geburtstages von Felix Draeseke durch Vortrag von dessen herrlicher und dankbarer „Szene" für Violine mit Klavier. Auch brachte er zwei noch ungedruckte „Märchenerzählungen" für Klavier (M. Günzburg), Violine und Klarinette (O. Schubert) eigener Komposition zur Aufführung, die ganz herrliche lyrische Stellen, überhaupt viel Eigenartiges enthielten, aber auch eine bedenkliche Vorliebe für gesuchte Harmonieen und Rhythmen zeigten. Valerie Zitelmann unterstützte dieses Konzert durch Liedervorträge. — Die Trio-Vereinigung Barth, Wirth und Hausmann, wie auch die der Herren Georg Schumann, Halir und Dechert beschränkte sich an ihren ersten Abenden auf bewährte klassische Werke. — Die Herren Wilhelm Berger, Richard Mühlfeld und Piening, das sogen. Meininger Trio, das von Joachim mit der Geige und Bratsche unterstützt wurde, brachten ein neues Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell von Wilh. Berger mit, ein viersätziges, gut und flüssig gearbeitetes Werk, dessen Ecksätze am meisten gefielen und auch am besten gelungen sind. — Karl Halir gab zwei Konzerte mit dem philharmonischen Orchester; im ersten dirigierte Richard Strauss, und der Konzertgeber spielte u. a. mit herrlichem Ton und müheloser Technik ein neues, ungemein schwieriges Konzert in d-moll von Sibelius. Der erste Satz kam mir recht gesucht vor; sehr viel Schönes enthielt das Adagio, am interessantesten aber war das Finale, das in Harmonie und Rhythmus finnisch gehalten ist und dem Solisten dankbare Aufgaben bietet. Halirs zweites Konzert war ein Brahmsabend unter Leitung von Fritz Steinbach, der auch die e-moll Symphonie glänzend interpretierte. Ausser dem Konzert spielte Halir mit Hugo Becker, dem unvergleichlichen Violoncellisten, das Doppelkonzert. — Das Brahmssche Konzert hatten auch Othie Chew, die sich daran noch immer nicht wagen sollte, und Karl Klingler auf dem Programm; dieser brachte sich mit Joachims ungarischem Konzert am vorteilhaftesten zur Geltung. — An fünf Abenden will Karl Flesch die Entwicklung der Geigenliteratur darstellen; aus dem reichhaltigen Programm der beiden ersten Abende (italienische, deutsche und französische Meister des 17. und 18. Jahrhunderts) seien, obwohl alles hervorragende Leistungen waren, Fiorillo's 28. Etude und Bachs C-dur Fuge besonders erwähnt. — Willy Burmester erwarb sich ein besonderes Verdienst durch die erstmalige Vorführung der von mir Bd. XI, S. 456 so gerühmten Serenade für zwei Violinen mit Klavierbegleitung (Alfred Schmidt-Badekow) von Sinding; sie hatte einen ungemeinen Erfolg; in Bernhard Dessau hatte er einen ausgezeichneten Partner. — Ein noch junger Violoncellist Albert Rosenthal spielte auf einem schlechten Instrument noch ziemlich unfertig; dagegen zeigte sich der junge Hermann Sandby wieder als ein tüchtiger Vertreter der Kniegeige. — Herrliche Genüsse vermittelte das Vokalquartett Grumbacher-De Jong, Therese Schnabel-Behr, Paul Reimers (der Ludwig Hess ersetzt hat) und Arthur van Eweyk; am Klavier sass Artur Schnabel. — Durch eine sehr leicht ansprechende, süsse, glockenreine, vortrefflich geschulte Stimme empfahl sich Dora Moran; ihr Bestes gab sie in der Wahnsinnszene aus Lucia. — Wilhelm Kienzl veranstaltete — nicht zum erstenmal — ein Konzert zum Besten mittelloser deutscher Tondichter; durch Emmy Destinn liess er eine Reihe seiner stimmungsvollen Lieder singen, die er selbst vortrefflich begleitete. Wilhelm Altmann

Der Pianismus hat heute überhaupt nur noch Berechtigung, wenn er nachschaffend den musikalischen Stoff vermittelt und — alle Mittel vergessend und vergessen

machend — in der Darstellung der künstlerischen Idee völlig aufgeht. Was Alfred Reisenauer mit dem „Schubert" (Sonate D-dur) gab, ist schwer in Worte zu fassen. Das waren Bilder, Szenen, fröhliche Menschen, Schubert selbst mit dem frohgemuten Herzen und den lustig zwinkernden Augen, dem Vatermörder und der Halsbinde, Musikant und Genie zugleich, — in Wahrheit eine Renaissance unserer längst entschwundenen Romantik, ein köstliches Stück deutsch-musikalischen Biedermeierstils. — Conrad Ansorge fehlt die sensualistische Ader fast ganz. Seine Sophistik verleitet ihn leicht zu Übertreibungen der Empfindung und des Ausdrucks, die, subjektiv zwar möglich, nicht immer mit den objektiven, durch die künstlerische Idee und Form selber gegebenen Grundlagen in Einklang zu bringen sind. So gross und schön er manches in Chopin's b-moll Sonate herausbrachte, so wenig wusste er die Diagonale des Kunstwerkes einzuhalten. Neben herrlichen künstlerischen Momenten, wundervollen Oasen standen höchst eigenwillige, selbst individuell nicht zu rechtfertigende Partieen, rhythmische Verschiebungen und technische Unklarheiten. Und doch: wer weiss die Aria in op. 110 Bethovens, die Reprise von Chopin's „Trauermarsch" und besonders die „Liszts" in solchen Duft zu hüllen und mit gleicher Verklärung zu deklamieren?! Eine heroische Sonate des Böhmen Novák zeigte gute Ansätze, im ersten Satz einen gewissen Aufbau, im zweiten slawische Melancholie und im energischen Schlusssatz eine feine Nüance nationaler Rhapsodik, erhob sich aber nirgends zur gedrungenen Verkörperung der vorgefassten Idee und blieb schliesslich in geistiger Erlahmung mitten in rein instrumentellen Mitteln stecken. — Dr. Neitzel setzte seine Vorträge vom vorigen Jahre fort. Es war interessant, seine leidenschaftslos-objektive Analyse von Beethovens op. 110 mit Ansorges Auffassung zu vergleichen. Mag vieles mit Rücksicht auf den lehrhaften Zweck doktrinär-kühl geklungen haben und im einzelnen zu sehr betont gewesen sein, der Grundgedanke des jungen, in eine neue Glaubensgemeinschaft eintretenden und zu weihenden Neophyten, der feine katholisierende mystische Zug, das „kirchlich"-gewaltige Credo der Fuge, — das alles gab ein Bild vollkommener Einheitlichkeit und starker innerer Wahrheit. Man empfand, angeregt durch Neitzels geistreiche Hinweisungen, in denen die Kraft seiner analytischen Natur deutlich zu spüren, welch ungeheueres „Programm" die Musik des „letzten" Beethoven doch in sich und an sich verkörpert. — Auch Paula Stebel hat nicht enttäuscht. Brahms' schweres op. 1 war ein vollgültiger Beweis musikalischer Reife und technischer Vollendung. Später, im „Kleinen" offenbarte sie ebenfalls viel Anmut und sinnige Lyrik. Möge sie das Musikalische stets dem Instrumentellen voranstellen! — An Paul Lutzenko hat mich nur das eine befremdet: warum er sich so offenkundig hat blossstellen und die öffentliche Kritik in so brüsker Weise hat herausfordern können. — Es gibt eine Mimik in der musikalischen Reproduktive. Der „Schauspieler" Wüllner hat sie in die Gesangskunst eingeführt. Seitdem ist sie ein Ingredienz des Vortrages bei solchen geworden, die keine Stimme mehr haben. Susanne Dessoir bedient sich schon länger der die Seele widerspiegelnden Gebärde. Sie singt mit den „schönen Augen", aus denen es wie Märchenglanz und himmlische Ergriffenheit hervorleuchtet. Wer dieser Suggestivkraft nachgibt, gewahrt eine feine Seele, empfindet neue Tönungen und Mischungen des innersten Ausdrucks. Eine kleine Ein- oder besser Umschaltung des Ohres, — und aus Traum wird Wirklichkeit. Ein mattes Stimmchen, eine geradezu hilflose Technik, eine ruinöse Schlüsselbeinatmung sind Tatsachen, über die keine, auch nicht die edelste „Gebärde" hinwegzutäuschen vermag. — Die stimmgewaltige Tilly Koenen sang gar meisterlich Schuberts „Auflösung" und Beethovens „An die Hoffnung". Sie schlug auch graziöse Töne an. Leider kamen bei den französischen Sächelchen die unedlen Formen der zu offenen Tiefe, die scharf gegen die metallisch glänzende Höhe a^1—f^2 abstechen, zutage. Das

Programm entsprach weder ihren kolossiven Mitteln und ihrem sicherem Können noch der Würde ihrer Künstlerschaft. — Von den übrigen habe ich auf Elena Gerhardt bebesonders hinzuweisen, deren Ausdruck sich bedeutend vertieft hat, deren Stimmtechnik jedoch den Anforderungen, die Schumanns „Löwenbraut" z. B. stellt, keineswegs ohne grosse Gefahren gewachsen ist. Ich appelliere an die Einsicht und möchte ehrlich und dringend vor zu grossen Aufgaben und zu starker leidenschaftlicher Expansion des Organes gewarnt haben, da die Stimme, zumal in der Höhe, jenen feinen, kristallhellen Glockenklang aufweist, der nur zu leicht einen Sprung erhalten kann, wenn nicht äusserste technische Besonnenheit jeglichem Forcieren vorbeugt. Es wäre schade, wenn hier die stimmliche Kultur mit der musikalischen nicht Schritt hielte und eine grosse Begabung technisch Schiffbruch erlitte, aus dem sie keine Stütze der Welt, selbst die Arthur Nikischs nicht, zu retten vermag. — Valerie Zitelmann überraschte durch das kluge Verständnis und ein durchaus musikalisches Empfinden, mit dem sie ihr geschmackvolles Programm durchgearbeitet hatte. Wäre der Halsigkeit und dem Mangel an echter Atemstütze nicht abzuhelfen? — Bei Eva Lessmann störte mich ein oft bis zur absoluten Unreinheit sich steigerndes fortwährendes Detonieren. Auch sonst halte ich nach objektivem Ermessen die Stimme für gänzlich verbildet, was bei ihrer musikalischen Intelligenz doppelt zu bedauern ist. — Bleiben zu vermerken: Clara Rüffert, Magarete Goetze, deren ernstes Streben an einer gewissen inneren Regungslosigkeit und im Kampf mit dem Atem zu scheitern droht, Agnes Fridrichowicz und Martha Schley. — An dem Goetheabend: Possart — Gura (gesprochene und gesungene Balladen Carl Loewes) traten zwei Momente wieder scharf hervor: einmal die ungeheuere Macht und grössere Ausdrucksfähigkeit der dramatischen Wortdiktion gegenüber den langatmigen musikalischen Stimmungselementen, andererseits aber die Unmittelbarkeit, mit der die Musik den ganzen szenischen Vorgang (z. B. im „Totentanz" und „Die wandelnde Glocke") im Verlauf eindringlich veranschaulichen kann. Goethes Wortkunst und Sprache ist „Musik an sich", der gegenüber selbst ein Loewe zum Stümper ward. Und doch bewies die Gegenüberstellung, mit welch unfehlbarem Instinkt gerade dieser Musiker den balladenhaften Stimmungsgrund erfasst hat.

R. M. Breithaupt

Die Sopranistin Mimi Gutheim-Poensgen ist die glückliche Besitzerin einer reichquellenden Stimme, die sich für die Oper eignen würde. Der technischen Ausbildung ist Sorgfalt zu widmen. Die mitwirkende Geigerin Grete Schlemüller spielt viel zu schülerhaft. — Farblos ist der matte Mezzo-Sopran von Grete Haensch. Sehr annehmbar unterstützte sie die Violinistin Gertrud Steiner. — Die Mezzosopranistin Johanna Klapp verfügt über sehr sympathisches Material, das sie jedoch nicht genügend ausnutzt. Die Stimme ist nicht richtig gebildet, sie müsste viel mehr hergeben. Besonders störend ist das zu hörbare Atmen. Die Dame nimmt ihren Beruf augenscheinlich ernst und könnte daher etwas leisten. Dem Spiele des Geigers Felix Gutdeutsch fehlt jedes Attribut von Künstlerschaft. — Therese Gindra trat in doppelter Eigenschaft auf, als Sängerin und Pianistin. Das letztere ist ihr Hauptfach. Sie spielt musikalisch, aber klein. Ihr sehr dünner, hoher Sopran ist mangelhaft gebildet. — Mehr kräftig als schön ist der Sopran von Adelheid Rubens, deren gutes Legato zu loben ist. Der Violinist Paul Elgers führt als einzigen Vorzug einen vollen Ton ins Treffen. — Ein interessantes Programm, nur aus Vertonungen Goethescher Texte bestehend, hatte Ernst Otto Nodnagel aufgestellt. Leider leistet sein sprödes Organ seinen Bestrebungen fast unüberwindlichen Widerstand. Die Aussprache ist deutlich; sehr gut gelang ihm Beethovens „Lied vom Floh" aus „Faust". — Das aus den Herren J. Herold, B. Broz, O. Vavra und M. Skvor bestehende „Prager Streich-Quartett" gab sein erstes Berliner

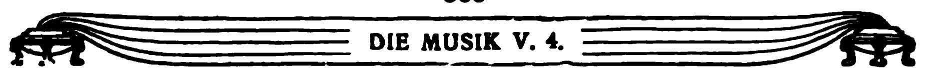
Konzert. In technischer Hinsicht spielen die Herren trefflich, das Zusammenspiel lässt das fleissige Studium eines Repertoires erkennen. Die Mittelstimmen sind aber zu schwach, überhaupt ist die Tonquantität zu winzig, zu säuselnd. Das Temperament ist „künstlich", bei den Haaren herbeigezogen, von geistigem Durchdringen ist nichts zu verspüren. Die Ausführung von Schuberts herrlichem d-moll Quartett kann ich daher nur als „niedlich" bezeichnen. — Dem Vortrag der technisch auf der Höhe stehenden Pianistin Dagmar Walle-Hansen mangelt es an geistigem Erfassen, am Hervortretenlassen von Nebenmelodieen. — Dem Tenoristen Georg Ritter wird die Höhe schon recht schwer. Ausserdem legt er den Schwerpunkt nur auf ausgehaltene Noten und scheint alle kürzeren prinzipiell zu unterdrücken. Dafür kann die sonst gut geschulte, aber nicht mehr frische Stimme nicht entschädigen. Fast die Hälfte des Programms führte der Violinist Alexander Sebald aus, dessen Stärke im virtuosen Vortrag von Bravourstücken liegt. — Ein Jubiläumskonzert gab der Cellist Anton Hekking, der vor 25 Jahren zuerst in Berlin in einem Bilse-Konzert auftrat. Hekking spielte meisterlich, er ist einer der allerersten Vertreter seines Instrumentes. Als Neuheit brachte er ein allerdings nur aus nichtssagendem Passagenwerk und inhaltslosen Phrasen bestehendes Konzert in g-moll, op. 29 von Fritz Kauffmann, das nur infolge des glänzenden Vortrags Beifall fand. Interessanter als hübsch waren einige kürzere Stücke von Sinding. — Die Altistin Lucy-Ingeborg Samuelson hat eine verschleierte und ausserordentlich schwer ansprechende Altstimme, singt jedoch nicht schlecht. Durch geschmackvollere Ausführung der Verzierungen usw. würde sie der Künstlerschaft etwas näher rücken. Der Pianist Oscar Zalewski spielte Chopin's f-moll Phantasie unmusikalisch und dilettantisch. — Hervorragenden Leistungen begegnete ich im Konzert der „Société de concerts des instruments anciens". Das Ensemble ist vorzüglich, die Einzel-Vorträge nicht minder. Der erste Preis gebührt dem Kontrabassisten Ed. Nanny, der dem Ungetüm weiche, beseelte Töne zu entlocken weiss und eine staunenerregende Technik besitzt. — Ungewöhnlich tief und gross ist die Stimme der Altistin Johanna Kiss. Es mangelt ihrer Auffassung aber an Selbständigkeit, Verinnerlichung, man merkt das Eingelernte. Noch stark in der Gärung ist das Talent von Louis Edger. Im Bestreben, klar zu phrasieren, verfällt der noch junge Mann ins Übertreiben und spielt häufig zu hart. Seine Begabung ist zweifellos. — Als eine tüchtige Pianistin erwies sich Margarete Roedel. Ausser flüssiger Technik und ziemlich mannigfaltigem Anschlag fielen hervorstechende Eigenschaften nicht auf. Arthur Laser

DRESDEN: Die Neuheit des ersten Hoftheaterkonzerts der Serie B war Hans Pfitzners Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn", die es trotz grosszügiger Wiedergabe unter Schuch kaum zu einem Achtungserfolge brachte. Dies erklärt sich leicht aus dem Mangel an innerer Geschlossenheit und der geringen Durchsichtigkeit des Werkes, das nicht sowohl, wie das die Aufgabe einer rechten Ouvertüre ist, das Drama in seiner Gesamtheit erfasst und gleichsam einen musikalischen Niederschlag der Gesamthandlung und -stimmung gibt, als vielmehr einzelne Momente der Handlung nacheinander musikalisch darzustellen sucht. Solist des Abends war Alfred Reisenauer, der mit dem Vortrag von Mozarts d-moll Konzert und Webers f-moll Phantasie aufs neue seine hohe Künstlerschaft glänzend betätigte und stürmischen Erfolg erzielte. Ein solcher wurde auch der kaum dem Kindesalter entwachsenen Pianistin Johanna Thamm zuteil, die, bei Bertrand Roth sorgsam vorgebildet, mit einem eigenen Klavierabend hervortrat und damit einen vollgültigen Beweis ihres früh entwickelten Talentes gab. Von den Solistenabenden sei der von Marcella Sembrich hervorgehoben, der sich für die bewundernswerte Künstlerin zu einem Triumphe gestaltete. Die Herren Hans Giessen und Alfred Sittard haben mit Sonntags-Nachmittagskonzerten in einem intimen Saale

eine Neuerung für Dresden eingeführt und damit viel Anklang gefunden. Im ersten dieser Konzerte sang Herr Giessen Lieder von Beethoven, Schumann und Brahms und zwar solche, die man sonst sehr selten hört. Herr Sittard bot ausser seinen Begleitungen einige Klaviersoli. In Bertrand Roths Musiksalon, der sich im Laufe weniger Jahre zu einem Sammelpunkt ernster Musikfreunde emporgeschwungen hat, lernte man in Paul Juon einen sehr begabten Komponisten kennen, dessen Werke durch Alice Schwabe und die Herren Theo Bader und Richard Wohlrab in bester Weise interpretiert wurden. Juon ist in Russland geboren, aber durchaus an deutscher Musik gebildet. Eine Violinsonate A-dur erschien mir nicht nur als das beste seiner Werke, sondern auch relativ als eine sehr wertvolle Komposition. Die Petrische und die Lewingersche Kammermusikvereinigung haben ihre Quartettabende mit gewohntem Erfolg begonnen und den heimischen Meister Felix Draeseke mit je einem seiner Streichquartette zu Worte kommen lassen. In dem ersten Lewingerkonzert wirkte der Leipziger Pianist Fritz v. Bose mit bestem Gelingen mit. Die Trio-Vereinigung der Herren Bachmann, Kratina und Stenz brachte in ihrem ersten Konzert als Neuheit das Klaviertrio e-moll (op. 92) von Saint-Saëns heraus. Einen eigenartigen, grossen Genuss bereitete Robert Kothe den Hörern durch seine zur Laute gesungenen Volkslieder. Eine Aufführung der Reformationskantate von Oskar Wermann, eines bedeutenden Erzeugnisses der protestantischen, streng auf Bach fussenden Kirchenmusik sei mit aufrichtiger Anerkennung erwähnt; sie fand unter des Komponisten eigener Leitung in der Kreuzkirche statt. Volles Lob verdient auch das erste Konzert der Volks-Singakademie unter Johannes Reichert; Liszts „Prometheus"-Chöre und Beethovens neunte Symphonie waren die reiche künstlerische Ausbeute des Abends. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Das Bemerkenswerteste in den Veranstaltungen des Museums war das Wiedererscheinen des „Böhmischen Quartetts", dessen Leistungen nur diesmal, in der Akustik eines grossen Konzertraumes, nach ihrer Meisterschaft nicht so sicher einzuschätzen waren, als früher im kleineren Saal, den man aufgegeben hatte, um den Genuss zu verallgemeinern und teilweise zu verbilligen. In einem Freitagskonzert machte uns Dr. Felix v. Kraus mit mehreren Stücken der „biblischen Lieder" von Dvořák und Ernst v. Possart mit dem von Alex. Ritter zum Melodram gestalteten Gedicht F. Dahns „Graf Walther und die Waldfrau" bekannt. An dem schönen Erfolg des letztern Unternehmens muss auch Siegmund v. Hausegger beteiligt werden, der die vornehm erfundene Musik Ritters reich und doch nicht aufdringlich zur Orchesterwirkung erweitert hat. Erwähnung verdient ferner noch ein leider schwach besuchtes Konzert des Kaim-Orchesters unter G. Schnéevoigt mit Liszts Faustsymphonie, eine Lamond-Produktion, diese besonders wegen der erstaunlichen Bewältigung der Brahmsschen Paganini-Variationen, ein Auftreten des Frankfurter Trios (Friedberg, Rebner, Hegar), das für die modernen Russen Arensky und Rachmaninoff eine wirksame Lanze einlegte, und ein Abend, an dem Prof. Dr. G. Jenner-Marburg lauter eigene Kompositionen vorführte. Ein von der Frankfurter Ortsgruppe der internationalen Musikgesellschaft veranstalteter Abend brachte, gleichsam als Demonstrationen eines gleichzeitig von Prof. Dr. F. Volbach aus Mainz gehaltenen Vortrages über die musikalische Renaissance in Italien, Kompositionen aus dieser Epoche, darunter auch Bruchstücke aus Monteverde's längst verschollenen Opern. Die Ausführung durch eigens hierzu zusammengestellte Kräfte war sehr wacker. Solcher höchst instruktiver Abende verspricht die Saison noch zwei. Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Reduktion in der Anzahl der grossen „führenden" Orchesterkonzerte: Max Fiedler, der im vorigen Winter 16 Abonnementkonzerte leitete, begnügte sich dieses Jahr mit einem Dutzend; Arthur Nikisch, dessen Zeit immer knapper wird, ging



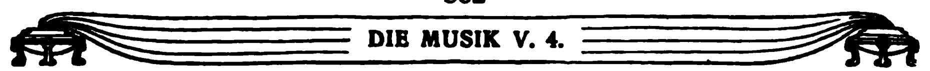
von acht auf sechs Abende zurück. Immerhin: an 18 Abenden kann man eine ganze Menge guter und schöner Musik machen und das Alte mit Treue bewahren, das Neue gründlich auffassen. Beide, Fiedler wie Nikisch, haben ihr erstes Wort bereits gesprochen, ohne freilich dabei auf ihre bequemen und zum Teil recht denkfaulen Abonnenten stärkere Attentate auszuüben. Nikisch brachte bei persönlich glänzender Disposition und bester Verfassung des Berliner philharmonischen Orchesters die vierte Symphonie von Beethoven, die Rienzi-Ouvertüre — diese in besonders effektvoller Ausführung — und den „Don Juan" von Strauss. Alles gute Bekannte, die der Hamburger als Produkte solventer Firmen durchaus respektvoll begrüsste. Daher war das Konzert, das sich auf Wagnisse mit Leuten wie Bruckner oder Mahler oder Boehe oder Pfitzner oder Reger — ich könnte noch ein halb Dutzend fatale Namen nennen — nicht einliess, ausverkauft. Der Pianist Mark Hambourg spielte dazwischen Rubinsteins d-moll Konzert. Er spielte es sehr laut und sehr schnell. Für so was finden sich dann immer Abnehmer. — Fiedler brachte als Hauptnummer die c-moll von Brahms. Eine echte Hauptnummer und auch eine Hauptnummer seines knorrigen, wurzeltiefen Könnens. Über die löblichen Bestrebungen und die Aussichten eines neugegründeten Orchesters, das die freien musikalischen Kräfte Hamburgs sammeln will und somit als soziale Institution Förderung verdient, ein ander Mal einiges. Heinrich Chevalley

LEIPZIG: Von den mancherlei Darbietungen lokaler Natur sei hier nur signalisiert, dass Julia v. Bose als Komponistin eines ansprechenden Singspieles „Im Ausstand" debutiert hat, dass Elly Schellenberg und der begleitende Woldemar Sacks ihr tüchtiges Können wieder an die Einführung unbekannterer Gesänge setzten, und dass die hübsch begabten Sopran-Novizen Elisabeth und Gudrun Rüdinger und die hochtalentierte Geigerin Clara Schmidt-Gutbaus sich schöne erste Erfolge erringen konnten. — Im zweiten und dritten Gewandhauskonzert, als deren Solisten Ferruccio Busoni durch willkürlich-unruhevolle Interpretation des G-dur-Konzertes von Beethoven befremdete und Edith Walker mit plastisch-schöner Tongebung entzückte, gab es zu Glucks „Iphigenien-Ouvertüre", Händels Concerto grosso in d-moll und den Symphonieen in Es-dur von Haydn und in B-dur von Schumann zwei an dieser Stätte neue Werke: die D-dur-Suite op. 39 von Dvořák, die mit ihrer derben Volkstümlichkeit ein wenig deplaciert wirken musste, und die Tondichtung „Ein Heldenleben" von Richard Strauss, die von Prof. Nikisch und dem Gewandhausorchester in hochvollkommener Weise interpretiert wurde und demgemäss lebhaftestem Interesse und verständiger Begeisterung begegnen konnte. — Im ersten Philharmonischen Konzert, als dessen Solist Moriz Rosenthal mit seiner erstaunlichen Fingerhexerei berechtigte Sensation hervorrief, brachte Hans Winderstein neben der „Eroica" und der „Danse macabre" als Novität die sezessionistische Tondichtung „L'Après-midi d'un faune" von Claude Debussy zu interessierender Wirkung. — Reich — fast zu reich im Hinblick auf die immerhin nicht allzugrosse Gemeinde der Eingeweihten — strömt neuerdings auch hier der Segen kammermusikalischer Darbietungen nieder; in vier fast unmittelbar aufeinanderfolgenden Konzerten bekam man erst die klangschönen, aber etwas akademisch steifen Vorträge des „Petersburger Quartetts", — dann die allervortrefflichsten „Böhmen" die nach der Erstaufführung eines umarbeitungsbedürftigen Streichquartetts D-dur op. 27 von Sinigaglia mit einer durch Karl Friedberg ganz hervorragend unterstützten Wiedergabe des Klavierquintettes von Dvořák geradezu elektrisierten) — und weiterhin unser sich mehr und mehr zu voller Reife entwickelndes „Gewandhaus-Quartett" (dem man für eine vorzügliche Interpretation der sehr interessanten, metrisch-freizügigen Serenade op. 61 von Jaques-Dalcroze und für eine Erstaufführung des F-dur-Quintettes op. 88 von Brahms zu danken hatte), sowie das „Prager Streichquartett", das zu

guten Hoffnungen berechtigt und speziell mit der Vorführung einer zumal im zweiten Satze sehr bedeutenden Novität: eines A-dur-Quintettes von Viteslav Novák (am Flügel der Prager Pianist Roman Veselý) interessierte. — Sehr verschiedenartiges wurde an drei Klavierabenden geboten: der temperamentvolle Joseph Sliwinski leistete in Kompositionen von Tschaikowsky, Chopin und Liszt vortreffliches, der feinsinnigere Alfred Reisenauer interpretierte Stücke von Schubert, Bizet und Chopin mit ganz absoluter Vollkommenheit und Schönheit, und Bruno Hinze-Reinhold setzte in tüchtiger Weise seine Propaganda für Lisztsche Klavierdichtungen fort. An zwei Klavieren liess sich mit beträchtlichem Erfolg das einmütig-künstlerische Ehepaar Hans Hermanns und Marie Hermanns-Stibbe vernehmen, während Susanne Dessoir neuerdings mit ihrem gesangsaquarellistischen Vortrage von Tanzliedern, Kinderliedern und Volksweisen entzückte und der unter Mitwirkung der tüchtigen Kammerpianistin Lily Henkel und der respektabel gebildeten englischen Sängerin Alice Venning konzertierende treffliche Violinist Ferencz Hegedüs sich volle Hochachtung aller Verständigen erspielen konnte. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Die Saison setzt mit jedem Jahr lebhafter ein. Vereinzelte Konzerte fanden schon im September statt, häuften sich aber im Oktober dermassen, dass fast kein Tag verging, an dem nicht zwei oder drei Veranstaltungen zusammen kamen. Bemerkenswertes allerdings war herzlich wenig darunter. Kaim eröffnete seine Konzerte mit einer sinnigen Feier des zehnjährigen Bestehens seines Instituts. Der darauffolgende erste Abonnementabend, insofern interessant, als er den Nachfolger Weingartners in sein Amt einführte, verlief sehr anregend. Georg Schnéevoigt hat Geist und Feuer; seine Wiedergabe der Lisztschen Faustsymphonie war in den Umrissen ungemein scharf, auch auf die Herausarbeitung der Details sorgsam bedacht. In pietätvoller Weise veranstaltete die Münchener Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine Gedenkfeier für Felix vom Rath, der längere Zeit der „Münchener Schule" angehört hatte. Er war ein feingebildeter Komponist, dem es auch an Erfindung nicht gebrach; besonders eigentümlich war diese freilich nicht. Freundliche Aufnahme fand in der ersten Soiree Berber-Stavenhagen eine neue Violin-Sonate op. 30 von Beer-Walbrunn. Von namhaften Solisten waren die Klavierspieler Reisenauer und Buddeus und die Sängerin Dessoir hier und fanden ein dankbares Publikum. Ungenügend war dagegen der Eichendorff-Abend des Baritons Friedrich Haag, der sich über seine künstlerische Reife einer bedenklichen Täuschung hinzugeben scheint. Dr. Theodor Kroyer

PARIS: Die Pariser Konzertsaison begann mit einem Wohltätigkeitskonzert im Trocadero, wo Saint-Saëns den Taktstock schwang, um ein neues oder wenigstens erneuertes Werk dem Publikum vorzuführen. Das Konzert hatte der junge Orchesterverein von Victor Charpentier „L'Orchestre" organisiert. Die Kantate „Le Feu Celeste" ist von dem 1901 verstorbenen Armand Silvestre für die Weltausstellung von 1900 gedichtet worden und, wenn ich nicht irre, auch damals wenigstens teilweise mit Saint-Saëns' Musik zur Ausführung gelangt. Es ist ein Hymnus auf die Elektrizität, die dem Tonsetzer nicht viel bieten konnte. Er hat daher die grössere Hälfte deklamieren lassen und nur ein hübsches Geigensolo in die Deklamation zu Ehren Volta's eingeflochten. Das Sopransolo setzt erst zu einem würdevollen Arioso ein, wo die Mythologie zu ihrem Rechte kommt und Phaëthon, Ikarus und Prometheus angerufen werden. Ein Männerchor antwortet und leitet zu einer grossen Fuge für gemischten Chor über, in die auch die Orgel eingreift. Dieses Stück ist nicht nur durch die Faktur, sondern auch durch den Gedanken hervorragend. Seltsam ist, dass nachher der Schluss des Ganzen durch ein Unisono des Männerchors gebildet wird. — Sowohl Colonne als Chevillard fanden den grössten Zuspruch für ihre drei ersten Sonntagskonzerte. Colonne



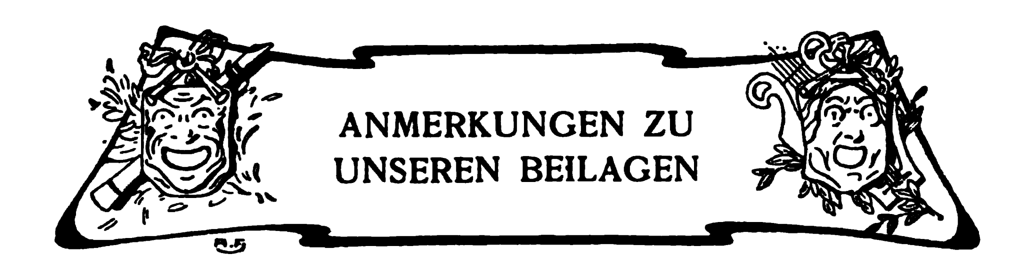
füllte sein erstes Programm ganz allein mit Wagnerschen Werken. Van Rooy glänzte als Wotan und Frau Litvinne als Isolde. Auch das zweite Konzert wurde zu sehr der Opernmusik gewidmet. Nicht alle Fragmente der „Trojaner“ von Berlioz, die da vorgetragen wurden, ertrugen die konzertmässige Vorführung. Immerhin blieb noch Zeit für die zweite Symphonie von Brahms und die Ouvertüre Lalo's zum „König von Ys“ übrig. Chevillard feierte im ersten Konzert den 25jährigen Bestand der von seinem Schwiegervater Lamoureux gegründeten Konzerte. Die siebente Symphonie Beethovens wurde gespielt, weil sie auf dem ersten Programm Lamoureux' gestanden hatte. Dann aber folgte eine bedeutende Neuheit: eine dreisätzige kurze Symphonie von Debussy, die das „Meer“ in drei verschiedenen Bildern zeigen soll. Der Komponist von „Pelléas et Mélisande“ hat auch hier höchst raffinierte Harmonieen und Orchestereffekte gehäuft, aber nur das Wellenspiel des langsamen zweiten Satzes macht einen einigermassen einheitlichen und befriedigenden Eindruck. Die zwei anderen sind zu absichtlich launenhaft. Immerhin war der Erfolg gross genug, um eine Wiederholung der Neuheit im zweiten Konzert zu rechtfertigen. Da Saint-Saëns vor einigen Tagen sein 70. Lebensjahr vollendet hat, so wurde sein symphonisches Gedicht „Die Jugend des Herkules“ nach längerer Pause wieder zu Ehren gebracht und zwar mit gutem Erfolg. Die zweite Symphonie von Haydn in D-dur vervollständigte das Programm in anmutigster Weise. Während Colonne auch sein drittes Konzert fast ganz mit Theatermusik von Wagner und Berlioz füllte und Burgstaller als Siegfried neben Frau Litvinne als Brünnhilde triumphieren liess, gab Chevillard gleichzeitig wieder eine Neuheit, zwei kurze Sätze deskriptiver Musik „L'Été Pastoral“ von Pierre Kunc, dem ersten Rompreis von 1902, aber dieses Werk gab weder zu grossem Lob, noch zu lebhaftem Tadel Anlass. Es ist die angemessene Schularbeit eines in Rom verköstigten Staatspensionärs. Brahms' Geigenkonzert wurde von Caplet grossartig gespielt und vom Publikum sehr gut aufgenommen, aber die Pariser Kritik verhält sich immer noch ablehnend gegen die grösseren Werke von Brahms, die sie für scholastisch erklärt. Liszts „Tasso“ und die d-moll Symphonie Schumanns vervollständigten das Programm. — Den Reigen der Virtuosenkonzerte eröffnete Edouard Risler mit dem ersten seiner neun Beethovenkonzerte, deren Programm sämtliche 32 Klaviersonaten umfasst. Den zwei ersten Konzerten schickt er die Kindersonaten op. 49 in G-Dur und g-moll voraus, aber im übrigen hält er die Chronologie genau inne. Ein grosser Zudrang und wiederholter Beifall zeichneten schon die drei Sonaten von op. 2 aus, die mit op. 49, 1 das erste Konzert bildeten.

Felix Vogt

WIESBADEN: Der neuernannte städtische Kapellmeister Hr. Afferni führte sich sehr günstig ein. Seine Direktion hat Schwung, Elastizität und Wärme; klassisches liegt ihm gut, modernes — mehr als gut. In einer Aufführung von Strauss' „Also sprach Zarathustra“ bewies er eine durchdringende Beherrschung der Partitur und im gegebenen Moment eine geradezu leidenschaftliche Hingabe, die das Orchester unwiderstehlich mit fortriss. Das bisher hier noch unbekannte Tonwerk übte gewaltige Wirkung! Als Pianist debutierte Afferni mit Schumanns Klavierkonzert: auch hier erfreute seine zwar nicht virtuos-glänzende, aber feinabgestimmte Begabung. — In den musikalischen Kreisen unserer Stadt wurde der zur Kur eingetroffene Maëstro G. Sgambati aus Rom freudig begrüsst. Die Kurkapelle brachte einige seiner vornehm empfundenen kleineren Orchesterwerke zu Gehör.

Otto Dorn

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Antwerpen, Breslau, Darmstadt, Düsseldorf, Elberfeld, Königsberg, Magdeburg, Mannheim, Prag, Strassburg (Oper); Amsterdam, Antwerpen, Basel, Breslau, Darmstadt, Düsseldorf, Elberfeld, Kassel, Köln, Königsberg, Magdeburg, Manchester, Mannheim, Strassburg (Konzert).



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

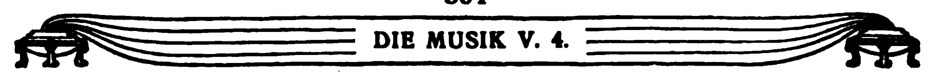
Den diesmaligen Abbildungen, die dem „Fidelio" gelten, schicken wir das meisterhafte Beethoven-Porträt nach einem Holzschnitt von Julius Schnorr von Carolsfeld voraus. Es zeigt den sinnenden Meister im Profil nach links und gehört zu den selteneren Beethoven-Bildern.

Der Anfang des Terzetts: „Euch werde Lohn in bessern Welten" aus der ersten Bearbeitung des „Fidelio" und ein Blatt aus einem Skizzenbuche Beethovens, das, hier wohl zum erstenmal vervielfältigt, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gehört und eine handschriftliche Erwähnung der ersten Leonore aufweist, führen uns zu den berühmtesten Darstellerinnen des „Fidelio": Pauline Anna Milder-Hauptmann (nach einem Bilde Sigm. von Pergers, gestochen von D. Weiss), Wilhelmine Schröder-Devrient (nach einem Originalgemälde im Besitz ihres einstigen Kollegen an der Dresdener Hofoper Jos. Tichatschek, gestochen von A. Weger) und Nanette Schechner-Waagen, deren Porträt eine seltene ältere Lithographie zugrunde liegt. Über die Milder-Hauptmann wolle man eingehenderes im I. Jahrgang der „Musik" Heft 6—12: Beethovens Frauenkreis von Kalischer, über die Schröder Heft 5 des IV. Jahrgangs: Hagemanns Würdigung dieser eminenten Künstlerin nachlesen. Die Schechner-Waagen hat nur zehn Jahre: 1825—1835 ihre grosse Darstellungskunst betätigen können.

Eine Reihe weiterer hervorragender Vertreterinnen der Leonore vereinigen die nächsten drei Blätter, die uns nochmals die Schröder-Devrient, dann Luise Koester-Schlegel (die kürzlich am 2. November in Schwerin hochbetagt aus dem Leben schied), Marianne Brandt, Georgine Januschofsky, Anna Sachse-Hofmeister, Fanny Moran-Olden, Katharina Klafsky und Lilli Lehmann, sämtlich im Kostüm des „Fidelio", vorführen.

Auch des Florestan sei gedacht, jedoch nicht des ersten Darstellers dieser Partie: Demmer, der mit seinen schon etwas verbrauchten Stimmitteln die schwierige Aufgabe nicht zu des Meisters Befriedigung lösen konnte. Beethoven setzte den Misserfolg seiner Oper auf Demmers Rechnung, und die Umarbeitung des „Fidelio" wurde dem Tondichter wesentlich erleichtert, als er in dem jugendlichen, stimmbegabten Joseph August Roeckel (dem Vater des mit Wagner eng befreundeten August Roeckel) den richtigen Mann für seinen Florestan gefunden hatte. Da Demmer, über die Zurücksetzung verschnupft, seine Rolle nicht herausgeben wollte, so machte sich Beethoven rasch an die Arbeit und schrieb eigenhändig die ganze Partie für Roeckel aus der Partitur ab. Die Leistungen des jungen, fein gebildeten Sängers (1806) erfreuten den verbitterten Meister in so hohem Grade, dass sich von da ab ein freundschaftliches Verhältnis entwickelte, das erst mit Beethovens Tode gelöst wurde. „Leider" — schreibt Fräulein Sophie Roeckel, eine noch lebende Tochter unsers Sängers — „war mein Vater nicht der Mann, Schriften und Briefe aufzubewahren, und so sind von den vielen Zetteln und Briefen Beethovens an meinen Vater nur noch zwei vorhanden." Von diesen beiden Briefen hat Ludwig Nohl den auf die Sängerinnen Milder und Marconi bezüglichen schon im Jahre 1867 in seiner Sammlung zum Abdruck gebracht. Der andere bisher nicht veröffentlichte Brief lautet wie folgt:

„Hier mein lieber mache ich ihnen ein kleines Geschenk mit dem englischen Lexicon — in Ansehung der singsachen, glaube ich, sollte man eine von



den sängerinnen, welche unss singen wird, erst eine Arie singen lassen — alsdann machten wir Zwei Stücke aus der Messe jedoch mit Deutschem Text hören sie sich um, wer unss dieses wohl machen könnte. Es braucht eben kein Meisterstück zu seyn, wenn es nur gut auf die Musik passt

ganz ihr Beethoven."

Fräulein Roeckel bemerkt hierzu (März 1904): „Verschwunden ist auch das englische Lexikon; ich kann mich noch genau auf das Buch entsinnen — ein Schweinslederband mit ganz veralteter Orthographie, Beethovens Widmung für seinen Freund R. sehr verblasst. Was aber unsere Familie ganz besonders bedauern muss, ist der Verlust des wertvollen Manuskripts, d. h. die von Beethoven eigenhändig für meinen Vater abgeschriebene Partie des Florestan. Von einem längeren auswärtigen Gastspiele nach Wien zurückgekehrt, fand mein Vater, dass ihm seine, d. h. dem k. k. Hoftheater gehörigen Opernpartieen mittlerweile abgeholt worden waren, worunter (wie mein Vater vermutet) auch seine Florestan-Partie gewesen sein mag. Alle seine Nachforschungen darnach waren fruchtlos."

Über Roeckels weitere Lebensschicksale entnehmen wir den „Signalen" von 1870 S. 759 folgendes: „Im Jahre 1823 ernannte ihn Kaiser Franz I. zum Prof. des Gesanges an der kaiserlichen Oper und in dieser Eigenschaft ward von ihm die Vortrefflichkeit seiner Methode dargelegt durch eine Anzahl von ausgezeichneten Schülerinnen, unter denen die berühmte Henriette Sontag obenan steht. Im Jahre 1828 folgte R. einem Rufe nach Aachen als Direktor der Oper und im darauffolgenden Jahre verwirklichte er die Idee, die deutsche Oper mit einer vollständigen deutschen Besetzung in Paris einzuführen. Infolge des grossartigen Ausganges dieses Wagestückes blieb unser Direktor in Paris bis 1832, wo ihn dann Mont-Mason, damals Direktor der italienischen Oper am Kings-Theater bewog, dasselbe Experiment in London zu versuchen. Man wird sich des durch jene erste Einführung der deutschen Oper hervorgerufenen Enthusiasmus erinnern und des tiefen Eindrucks, welchen die erste Aufführung des Fidelio, des Freischütz und anderer damals neuen Meisterwerke der deutschen Schule bewirkte — unter einer Besetzung, die eine Schröder-Devrient als Primadonna, Haitzinger als ersten Tenor und Hummel (Roeckels Schwager) als Dirigenten in sich schloss. 1835 zog sich Roeckel vom Opernleben zurück, verfolgte jedoch sein musikalisches Lebensziel in England weiter und kehrte erst 1853 ins deutsche Vaterland zurück. Er starb 87 Jahr alt am 19. September 1870 in seinem letzten Aufenthaltsorte Cöthen." — Die unserem Heft beigefügten Porträts Roeckels verdanken wir ebenfalls der Güte des Fräulein Sophie Roeckel in Stendal.

Das Kaiserl. Königl. Schauspielhaus an der Wien können wir auch noch zeigen. Hier hat die Uraufführung der „Leonore" stattgefunden — mit welchem Glück, das erzählt unser Text.

Endlich kommt Moriz von Schwind zu Worte mit seinen Szenenbildern zum „Fidelio", von denen drei, leider nur in starker Verkleinerung, zu reproduzieren uns diesmal möglich war. Ihre dramatische Schärfe und zeichnerische Delikatesse verdienen weit mehr Beachtung, als es gerade bei diesen Blättern Schwinds der Fall ist.

Zu der wertvollen Untersuchung Altmanns gehört unsere umfangreiche Notenbeilage: das Finale des vergessenen Streichquartetts Beethovens in Partitur und zum Vergleich dazu der letzte Satz der betreffenden Klaviersonate.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III



BEETHOVEN

nach einem Holzschnitt von Julius Schnorr von Carolsfeld



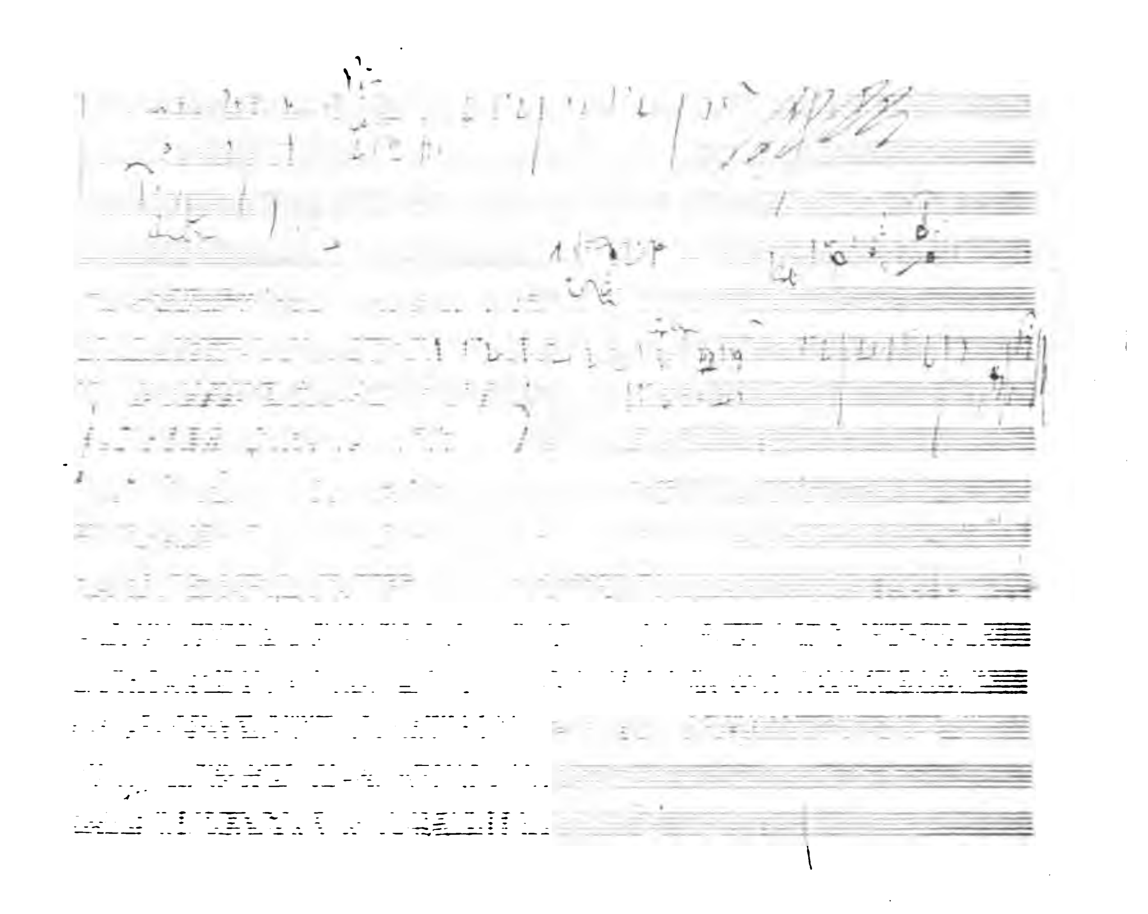
V. 4





ANFANG DES TERZETTS: „EUCH WERDE LOHN IN BESSERN WELTEN“ AUS DER ERSTEN BEARBEITUNG DES FIDELIO ○

V. 4





V. 4

BLATT AUS EINEM SKIZZENBUCHE BEETHOVENS



PAULINE ANNA MILDER-HAUPTMANN



V. 4



WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT



V. 4



NANETTE SCHECHNER-WAAGEN



V. 4



WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT



LUISE KOESTER-SCHLEGEL



MARIANNE BRANDT

BERÜHMTE DARSTELLERINNEN DES FIDELIO





GEORGINE JANUSCHOFSKY

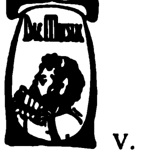


ANNA SACHSE-HOFMEISTER



FANNY MORAN-OLDEN

BERÜHMTE DARSTELLERINNEN DES FIDELIO





KATHARINA KLAFSKY





LILLI LEHMANN



BERÜHMTE DARSTELLERINNEN DES FIDELIO



V. 4





JOSEPH AUGUST ROECKEL



V. 4



KAISERL. KÖNIGL. SCHAUSPIELHAUS AN DER WIEN
nach einer zeitgenössischen Buntstiftzeichnung



V. 4





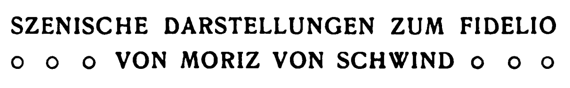
FIDELIO VON MORIZ VON SCHWIND
(Opern-Cyclus im K. K. Opernhaus in Wien)



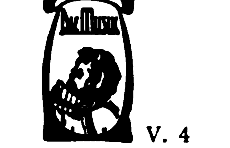
V. 4







SZENISCHE DARSTELLUNGEN ZUM FIDELIO
o o o VON MORIZ VON SCHWIND o o o



V. 4



Finale

des nach seiner E-Dur-Klavier-Sonate
op. 14 No. 1 bearbeiteten

F-Dur-Streichquartetts

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN

In Partitur mit untergelegter Originalklavierstimme
herausgegeben von Prof. Dr. Wilhelm Altmann


Allegro
A
p
cresc.
1
2
3
4
sf
p
f
5
6
7
8
9
B


cresc.
f
sf
p
tr
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21


4
C
D
E
cresc.
p
pp
sf
f


cresc.
40
41
42
43
f
sf
44
45
46
47
F
48
49
50
51


52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63


G
sf
p
sf
decresc.
decresc.
decresc.
decresc.
decresc.


pp
76
sf
77
78
79
80
cresc.
81
82
f
83
decresc.
H
p
84
85
86
87


J
88
89
90
91
92
93
94
95
96
cresc.
K
97
98
99
100
101
102
103
tr



L
104
105
106
107
108
109
110
pp
cresc.
p
111
112
113
114
f
sf
115
116
117
118



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

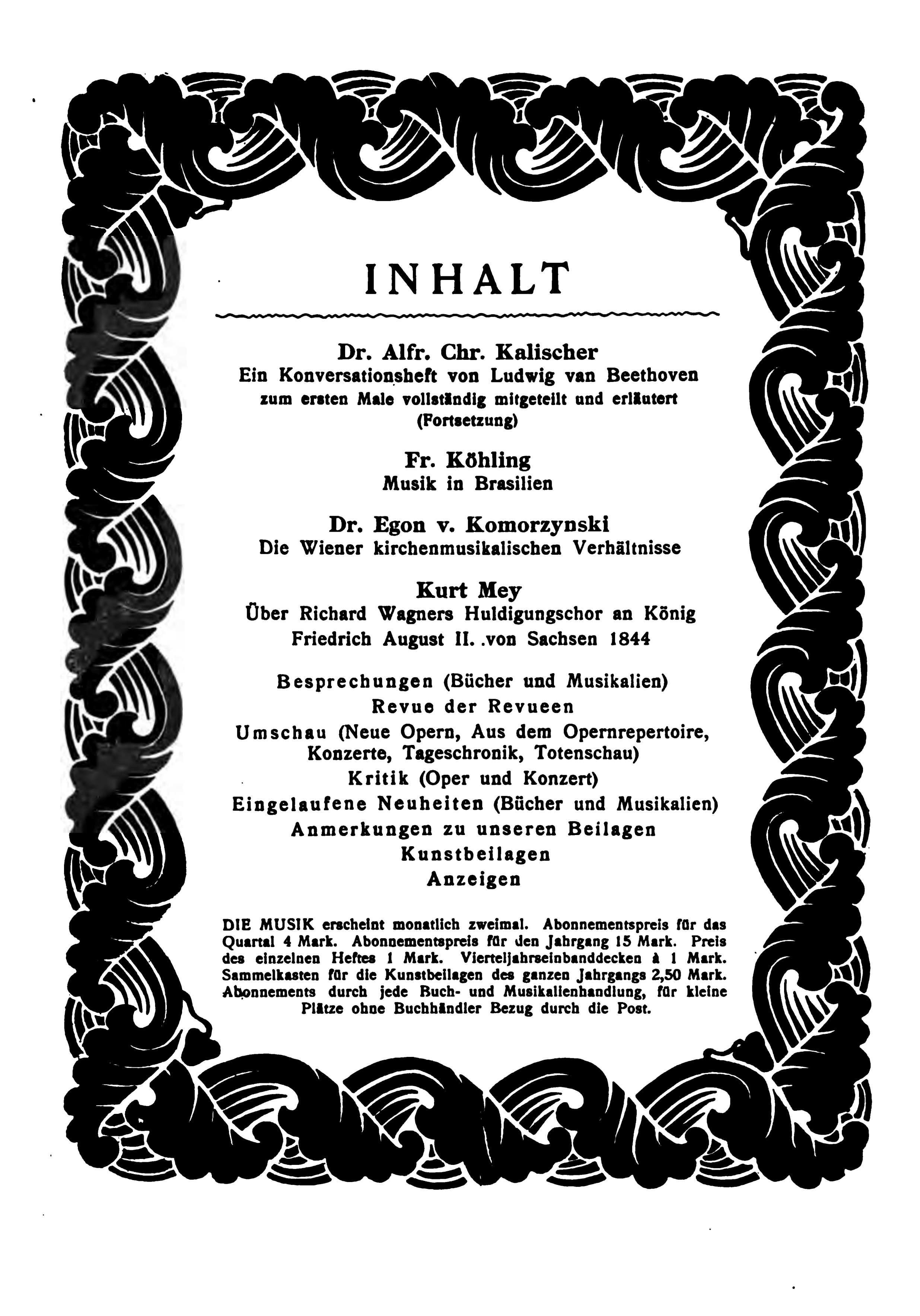


DIE MUSIK

Ein Künstler war Beethoven, und wer steht auf neben ihm? Wie der Behemot die Meere durchstürmt, so durchflog er die Grenzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkt, wo das Gebildete übergeht in die regellose Willkür streitender Naturgewalten, alles hatte er durchmessen, alles erfasst. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört.

Aus Grillparzers Rede am Grabe Beethovens

V. JAHR 1905/1906 HEFT 5
Erstes Dezemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



EIN KONVERSATIONSHEFT VON LUDWIG VAN BEETHOVEN

ZUM ERSTEN MALE VOLLSTÄNDIG MITGETEILT UND ERLÄUTERT

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Fortsetzung

[Bl. 19b] Peters[85]) hat nicht mit H v Bl. gesprochen, weil er krank war, sondern er ist zu mir hinaufgekommen.

Ich habe eben griechische Lektion gehabt

Es ist aber ein neuer Hofmeister gekommen

Jetzt sind 2 [?]

[Bl. 20a] Der mich im Griechischen unterrichtet, wohnt nicht dort, sondern kommt nur täglich von 10—12

Nach der halbjährigen Prüfung

Morgen ist die schriftliche Prüfung

Die mache ich ohne fehler.

[Bl. 20b] Ich habe schon eine [?] gemacht, aus dem Griechischen doch nicht schriftlich

---

Ich bin aber jetzt tauglicher zur 4 Classe.

Gestern habe ich sehr stark Kopfweh gehabt. Ich bekomme es oft, ich weiss nicht woher.

[Bl. 21a] Smettana[86]) ist bloss Wundarzt.

---

[85]) Peters ist der fürstlich Lobkowitzische Hofrat zu Wien, Erzieher der beiden fürstlichen Kinder. Er sowohl als seine Frau Josephine gehören zu den treuesten Freunden Beethovens. Frau Josephine war sehr musikalisch, eine vortreffliche Sängerin. In den Konversationsheften ist Peters eine häufige Erscheinung. Bl. ist = Blöchlinger, der Institutsvorsteher.

[86]) Dass Dr. Smetana nicht nur Wundarzt war, lehrt uns deutlich das Jahr 1823, in dem Beethoven bekanntlich von einer akuten Augenkrankheit befallen und von Smetana erfolgreich behandelt wurde.

Die meisten sind vom Lande.

Das ist gleichviel

Ich thue es, weil ich es von andren sehe.

Sie sagt [sorgt?], dass alles so aussieht

Sie sagt, dass sie einen Mann kennt, der alles das, was die thut, besorgen wollte, und von dessen [Bl. 21b] Redlichkeit sie überzeugt sey. Sie sagt

---

Das Weib schwätze unaufhörlich, und schnupfe so viel Taback

Sie sagt, du gibst dem Weib mit sammt dem Brodtgeld monathl. 14 fl, aber der Mann will es um 12 fl thun, und du musst mit ihm besser zufrieden seyn als mit dem Weibe

[Bl. 22a] Alles besser u. ordentlicher

Sie will ihn morgen bringen

Sie ist so bequem, dass sie nur 1 Betten getragen hat

1138

[Peters][87]

Ich war in der Predigt

Ich und Bernhard haben uns zum Rus[88] bestellt.

Bierhaus

[Bl. 22b] Das versteht sich von selbst, dass Ihnen die Reisekosten vergütet werden

---

Vielleicht bleibt der Erzherzog nur sehr kurze Zeit.

Arbeiten Sie an dem Oratorium[89]? Hat Bernard den Text schon fertig

---

Der Sieg des Kreuzes.

Wenn Sie müde sind, führe ich Karln ins Institut

---

wie [?] Schindler?

---

[87]) Der Name Peters ist von Schindler rechts rot geschrieben, der Name Oliva links ist durchstrichen.

[88]) Rus = Rendez-vous.

[89]) Es ist vom Oratorium „Der Sieg des Kreuzes" für die Gesellschaft der Musikfreunde die Rede.

[Bl. 23a] Nachmittag werden die Aufgaben gemacht [Neffe]

Er wird schon fort seyn, vielleicht ins Theater. [hier wieder Peters]

Er spielt sehr lebendig aber seine Stimme hat keine Kraft mehr

---

Dem Selig ist aufgekündigt, er weiss nicht wo er hin soll.

---

sie sollten gebraten seyn.

Bey mir war es schrecklich heiss, desswegen wollte ich Sie nicht hinaufnöthigen

[Bl. 23b] Wir verfehlen uns jetzt häufig. Ich war oft bey Selig wo Sie hier waren, u. umgekehrt —

Wenn der Fürst grossjährig ist, wird bey uns eine zweckmässige Ordnung eingeführt; das Haus mit den wenigen Kindern kostet 50 bis 60000, und wir haben nichts besondres. Meine Herrlichkeit wird dann eine andre Bestimmung erhalten. —

[Bl. 24a] Ich würde die Kinder mit 15000 f. besser leben machen

---

Ich könnte die Hofrathsstelle des verstorbenen Edelbachs haben, aber der hat nichts zu thun gehabt 7.000 Fl und Wohnung.

Müssiggang ist aller Laster Anfang.

Was der Meister liegen lässt, klaubt der Schüler auf.

[Bl. 24b] Man begreift nicht wer grösser oder schlechter ist

Er weiss nicht, dass wir hier sind. Selig wird melancholisch, wenn er erfährt, dass Sie hier sind.

In Italien sind keine ausgezeichnete Künstler-Musik —

Compositeur

[Bl. 25a] Aber der Verlust ist durch Ihre Ansicht gross, dass Sie nicht mehrere Opern geschrieben, ich verstehe übrigens nicht viel

---

Die Oper wirkt merkwürdig auf die Menschen.

Das will ich durch das Wort sagen

[Bl. 25b] Es ist eine Schande für uns, dass wir nicht alles, Störende für Sie aus dem Weg räumen. —

[Von hier ab Beethoven] Kaffe — schale — Papier [?]

Schleuter [?] Weite [?] Geigenmacher.

Dreck schaufel

Kertzen —

Seifen Holz [?] [Das Wort unleserlich, vielleicht: Seifen-Kugeln].

[Bl. 26a] Bollienglass

Löschpap.

Schlemmer fragen, wo seine Messer geschliffen werden.

Was ein Zimmer Monathl. kostet bey Oliva zu fragen —

Was trägt man statt unterhose [? Unterrocke] jetzt

[Bl. 26b] [40]) Sie waren etwas müde

Bey Selig kann Bernard seyn

[Anderer] Können Sie sich denn nicht losmachen, um Gotteswillen für Sie und die Kunst.

Wird die Messe noch während er hier ist, fertig? 24 f zahle ich in der Vorstadt [? 1. Wort] Landsteg [Landstrasse] ist es um die Hälfte wohlfeiler.

[Bl. 27a] Dort haben Sie keine Meubles

Cardinals Würde ohne Geld, es wird sich machen, aber mit der Zeit, denn seine Dejeuners sind grösser [?] über f. 13 — [die andere halbe Seite leer] —

[Bl. 27b] Ich war in Kajahou [?] und gehe jetzt nach Vicenza

Ich hoffe in diesem herrlichen Lande mehrere Jahre vergnügt zu leben.

Mir conveniren die Italiener

Franz Raimund[41])

zu 11 f 30 250

was macht 4.30

Oliva 4.30 4 f. 35 K

2 15

77. 11.55

3.35 gehen Sie

f. 80.35 wider nach Mödling

[Bl. 28a] mit 1 Seitel ist nicht zufrieden

Ich kann erst morgen früh zum Advokaten gehen, da ich heute von 7 uhr nicht vom Hause fortkonnte. —

Ich bin seit 9 uhr, bis $^1/_2$3, und von $^1/_4$4 bis 7 uhr ununterbrochen beschäftigt gewesen, ohne einen Tritt ausser dem Hause machen zu können, nur zum Essen bin ich gewesen

---

[40]) Hier schreibt wieder Peters.

[41]) Soll jedenfalls Ferdinand Raimund heissen. Der berühmte Schauspieler und Schauspieldicher, geboren 1790, gehörte zu Beethovens besonderen Verehrern. Seinen „Bauer als Millionär“ (1826) mag Beethoven noch gelesen haben. Raimund gehörte zu den 36 auserlesenen Fackelträgern bei Beethovens Leichenfeier.

[Bl. 28b] Sie haben keine Idee von dieser Arbeit
Es ist ein schlechter Körten [?]

Reine [Keine?] Unbescholtenheit

Ich habe heut nicht einmal eine Viertelstunde von dem schönen Sonnenschein profitiren können, und würde jetzt Bewegung gewünscht haben, wenn ich [Bl. 29a] Ihnen nicht versprochen gehabt hätte hierher zu kommen

---

Wäsner hat mir heute gesagt, dass man in Oesterreich in Wien nicht Wein zu trinken versteht; er habe immer 6 bis 10 Seidel getrunken und nun halte man ihn für einen Säufer — Nun trinkt er keinen Wein mehr, bloss Punsch. [Rest leer.]

[Bl. 29b] Meine Frau singt schöner

Maitre de Clavecin fait des oppositions à Bernard

Politique

Tokayer Wermuth

Karl wird fleissig spielen

Ich trinke Zuckerwasser

[Ein ganz unleserliches Wort]

Sie sollen Hrn. Czerny zu ihrem Neffen führen, an einem Mittwoch oder Donnerstag Nachmittag
[Bl. 30] Er darf nicht wegen seiner Gemahlin.

Hr. Starke[43]) der Verfasser mehrerer Werke, war heut bey mir mit einer kurzen biographischen Skizze von Ihnen;

Der Starke macht schwache Werke.
[Bl. 30b] Wann soll er kommen. Mittwoch oder Donnerstag?
Edler Cyprin

---

[43]) Dies scheint Carl Bernard zu schreiben. Friedrich Starke, der von 1774—1835 lebte, gehörte zu den wohlgelittensten Verehrern Beethovens. Als Regimentskapellmeister bereitete er seinem Heros mannigfache Ovationen. Für die von ihm herausgegebene Pianoforteschule (L'école du piano de Vienne) in drei Teilen erhielt er von Beethoven mannigfache Beiträge. Der oft genannte Selig war Inhaber eines Restaurants.

Die Bourbons sind sehr fr [?]

Selig, Selig, Seligkeit
Man bekommt das Cyperlein
Vom Cypernwein

[Bl. 31 a] Er hat gar keine Frau. Es war nichts als politischer Fanatismus —

Dieu n'est qu'une Cambouche,[43]) que n'est venu jamais sur la terre — hat er gesagt

[Bl. 31 b Beethoven]. Messer im Kameel[44]) liegen lassen —

Kaffe, Zucker dort diesen Ab[end] nehmen — Kerzen [1 Wort? Bass?] Wachslichter mit Bernh. kaufen. [Bis hierher schreibt Beethoven.]

250
4 . 30
10|00 11 . 15 macht es wieder
1|25
6
250

Stich à 250 — dabey sollte aber das Goldagio kommen, was 6 bis 7 fr. Conv.geld beträgt [Bl. 32 a] übrigens soll der Cours höher stehen als 250.

Wenn Sie dort hingehen, werden Sie am besten bedient; — er heisst Hacks, ist eigentlich Jouwelier und hat dabey dies Geldwechslungsgeschäft

14
60
840 29 Dr [Dukaten?] für den Monath von 30 Tagen Sie haben zu viel gethan, gewiss thut er alles für Sie —

[Bl. 32 b] 5000

er ist Oberlieutenant, hat das Theresien Kreuz, und geht nach Italien zu seinem Regiment.

Oesterreicher vom Pfauen a f 4 — wie mein Arzt sagt ein selten guter Wein.

Wo wir den Wein kauften, als der Tuscher[45]) bey Ihnen war, zu Ende der Kärnthnerstrasse —

---

43) Was bedeutet: Cambouche?

44) Das „Kameel" war ein von Beethoven oft besuchtes Wirtslokal.

45) Tuscher ist Magistratsrat von Tuscher, lange Zeit Vormund des Beethovenschen Neffen. Die Freundschaft zwischen Tuscher und Beethoven gewährt das Bild von Flut und Ebbe; schliesslich scheint es ganz Ebbe damit geworden zu sein.

[Bl. 33a] 4000
1200
700 [Die Zahlen scheinen von Beethoven geschrieben zu sein.]
5900

Sie werden den ersten oder zweiten März schon bey Lobkowitz erheben können

Ich bedarf vor der Hand nichts und danke Ihnen.

Mit der Messe sind Sie auch aufgehalten, denn erst muss sie doch der Erzherzog hören —

[Bl. 33b] als Sie sie verkaufen können, und nur in Olmütz[46])

[Beethoven] Conversationsblatt No. vom 29ten Februar 1820 lügt Hr. Wolfsohn von mir

---

[Hier wohl wieder Bernard.]

Ich war der Meinung dass es nur dem Abonenten [?] privatim zu unmassgeblichem Gebrauche übergeben werde.

[Bl. 34a] Übrigens habe ich es noch nicht gelesen, und werde ihnen erst dann meine Ansicht mittheilen, Ich werde schon sehen, wie es vielleicht am besten zu behandeln ist.

Ich bin Vormittags immer so getheilt, weil ich den Faden der Nachrichten immer im Kopfe haben und festhalten muss.

[Bl. 34b] Angedenken

Campi[47]) ist nur ein Abschreiber.

Ich und Peters waren auf der Landstrasse beym Neuling, Vortrefflicher, aber nicht im Garten.

[Rest der Seite leer.]

[Bl. 35a] [Oben kleine Zeichnung.]

Im Conversationsplan [!] steht, dass Sie sich eine von Wolfsohn Gehörmaschine, welche wie ein Diadem über den Kopf gezogen und mit Haar oder einer Tür [?] bedeckt wird mit dem grössten Erfolg bedienen.

[Bl. 35b] Soll ich es in Ihrem Namen erst [?] rügen

Er bleibt heut zu Hause, weil er gestern spät schlafen gegangen ist — [Rest der Seite leer.]

[Bl. 36a] Seine Frau hat ihn sehr ausgemacht, dass er heut Nacht so spät nach Haus gekommen ist.

---

[46]) Beethovens Freund, Gönner und Schüler, der Erzherzog Rudolf, war jetzt Kardinal von Olmütz.

[47]) Es scheint der Gatte der berühmten Sängerin Antonia Campi gemeint zu sein, der nicht nur Bassist war, sondern wohl auch komponierte.

Das mühe [? weise?] ich immer von der jungen Frau her, es wird bald vor [? Rest des Wortes unleserlich] seyn

[Bl. 36b] Ich habe jüngst ste [wohl = jüngst] gesagt, dass er etwas schmal und blass aussieht, das war ihm nicht ganz recht.

Glauben Sie nicht, dass der Doktor Bernh [?] die Sache nicht [? weiss], zu t [?] versuchen wird

[Bl. 37a Zeichnung eines männlichen Kopfes mit Hut.]

Es giebt kein Naturrecht

Man hat immer gemeint es gebe eins, da aber kein Naturzustand existiert, so kann es auch kein solches Recht geben

[Bl. 37b] Rechte entstehen nur in der Gesellschaft.

Wenn ich isolirt bin, habe ich kein Recht, und Niemand hat ein Recht an mich. [Rest der Seite leer.]

[Bl. 38a Mit Rotstift. Bernard, der oben bereits das vorige über Naturrecht geschrieben hat.]

Naturzustand setzt den Menschen ohne Beschränkung voraus; so bald er in einen gesellschaftlichen Verein tritt, hat er Beschränkung und könnte sich dann [?], also Pflichten gegen andren zu beobachten; diese haben auch wieder gegen ihn zu beobachten, [Bl. 38b] und diese kann er fordern, weil er sie auch erfüllen muss. Das sind also seine Rechte, die im Naturzustand nicht Statt finden können, weil der Mensch dann allein ist;

[Bl. 39a] Es gibt keinen Naturzustand; weil dann ein Mensch ganz allein existiren müsste. Sobald es ein Volk gibt, so sind auch schon gegenseitige Pflichten und Rechte, also schon ein Staat, oder eine Verfassung. Volk ist schon Staat.

[Bl. 39b] Volk ist eine Beschränkung, d. h. dass ich nicht alles, was ich will gegen andere thun kann. Ich kann daher fordern, dass auch andere diese Rücksichten gegen mich bebbachten, diess sind also meine Rechte. Gibt [Bl. 40a] es aber keine andren Personen, gegen die ich und die gegen mich Rücksichten und Pflichten zu beobachten und zu erfüllen haben, so hört alles Recht auf — es tritt ein Naturzustand ein, wo kein Recht mehr möglich ist.

[Bl. 40b] Das alles steht aber nicht in den Lehrbüchern. Ganz falsch. Man hat lange geglaubt, dass die Sonne sich um die Erde dreht, es war aber auch nicht wahr.

Wenn ich 50,000 gewinne morgen, [Bl. 41a] so werde ich vor allen Dingen das Naturrecht umstossen[48])

---

[48]) Hiermit hört diese interessante staatsphilosophische Erörterung auf.

Heut zu Mittag habe ich folgendes Gedicht gemacht:

Der Mensch denkt, Gott lenkt

An Wäsern

Wie hab' ich, armer Freund, dich sonst gekannt,
So recht als donnerlauten Eisenhammer,
Hochofen, Strohmermühle [?] Krongeschöpf,
[Bl. 41 b] Doch jetzt, — wie find ich Dich nun? Schmerz und Jammern!
Was hat dich, Freundchen, denn so umgewandt?
Wo nehm' ich Wort und Bild her und Begriff?
Ein Fischerkähnchen, das am Ufer streicht,
Ein Klappermühlchen, Sperlinge zu jagen,
Gluthstämmchen, das die Zote spielend reicht,
Und Hämmerchen, den Zucker zu zerschlagen

[Bl. 42a] In Frankreich ist eine Schrift erschienen, die schon die dritte Auflage erlebt hat. Darin wird bewiesen, dass es in Frankreich viel tausend Menschen gibt, welche die Rolle des Herzogs von Angouleme und Berry [?] etc. viel besser verstehen können.[49])

[Bl. 42b] Ich halte es für sehr unklug für eine Staatszeitung, solche begeisternde Aufsätze bekannt zu machen, weil sie offenbar mehr anreizen als abschrecken [Rest der Seite leer.]

[Bl. 43a] Sie ist nur sehr bewandert [Folgen drei Zeilen, völlig verwischt.]

18
11 [?]
6
6

Ich habe den Apostel Petrus aus dem Commersbuch nur [?]

[Bl. 43b] Sie müssen schon den Peters auch einladen. Dann sind wir alle beisammen.

[Ein andrer] Der Kassir ist nicht hier, er ist schon weg.

Der HE v. Ridel zalt aus, man muss im Amt den stempel darauf schlagen lassen — weil ich gehört das der Cassir nicht hier so hab ich den HE v. Z.[50]) gefragt, was zu thun ist — hat er [drei unleserliche Worte.]

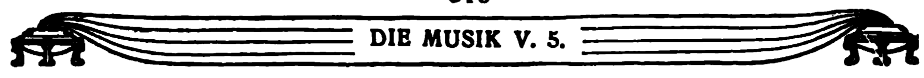
[Bl. 44a] ich hab ihn gefragt was zu thun ist das Gold retour [?] so hat mir gesagt, ich soll morgen nochmals kommen ich will heut zu ihm gehen. [Die ganze übrige Seite leer.]

[Bl. 44b Eine halbe Seite beschrieben, gibt nur ganz unleserliche Zahlungsaufstellungen.]

---

[49]) Damit mag Louis Antoine de Bourbon, Herzog von Angoulême gemeint sein, der von 1775—1844 lebte. Er ist der älteste Sohn des Grafen Artois, des späteren Königs Karl X. — Er war ebenso beschränkt als heftig.

[50]) v. Z. = von Zmeskal-Domanovecz.



[Bl. 45a] Koffe

Bernhard hat mir gesagt, dass Sie hier sind und sollte selbst schon da sein.

F. Erdmann[51]) geht Morgen zum Kaiser um sich für die verliehenen Kammerh. Schlüssel zu bedanken und um Erlaubnis nach Italien zu bitten.

Bernhard sagte, er gehe gerade hierher.

Was macht denn Oliva —

[Bl. 45b] Versuchen Sie diesen Brief zu lesen, den Dokte Görgen an die Gräfin Herberstein[52]) wegen ihren Erzieher geschrieben, der nun zum zweitenmal wahnsinnig ist.

Die Gräfin wird mich verfluchen, denn ich war die Veranlassung, dass der Wahnsinnige aus dem Krankenhause zu diesem vortreflichen und geschickten aber rechtlichen Artzt gekommen ist.

[Bl. 46a] Er hat auch die Tochter des Hofrath Schwarz hergestellt, welcher F. Odeschalky[53]) 20000 C. [= Conventions] Münze geben musste.

Maitre de Clavecin komt noch; er spielt Karten mit meiner Frau.

Ich habe ein eigenes Talent, meine Frau in meiner Abwesenheit immer in Gesellschaft zu bringen.

[Bl. 46b] Morgen bin ich in Ihrer Nachbarschaft zum Frühstück geladen, und werde mich dann um die Gesundheit des H. Blöchlinger in Persona erkundigen und Karln besuchen.

Sie werden immer zufriedener mit dem Institut werden —

---

[51]) Hier ist von Frau Baronin Dorothea Ertmann, Beethovens „Dorothea-Cäcilie" die Rede. Diese Notiz ist ein Argument mehr dafür, dass die Ertmannsche Familie erst im Jahre 1820 nach Italien (Mailand) übersiedelte, nicht 1818, wie Schindler angibt. Vgl. des Verfassers Studie über Dorothea v. Ertmann in der Deutschen Musiker-Zeitung No. 34 vom 20. August 1904.

[52]) Wer diese Gräfin Herberstein war, lässt sich nicht genau bestimmen. Über das Herbersteinsche Geschlecht verbreitet sich Wurzbach (VIII, 324ff.) sehr weitschweifig, er nennt es „ein altes edles Geschlecht, das in Österreichs Geschichte seit dem Auftreten des erlauchten Stammes der Habsburger eine grosse und wichtige Rolle spielt". Vielleicht ist die hier genannte Gräfin die Gattin des Staatsmannes Jos. Franz Stanisl. v. H., der von 1757—1816 lebte und als grosser Kunstfreund bekannt war. Er gehörte der älteren österreichischen Linie an, zubenannt Herberstein-Moltke.

[53]) Fürst Odescalchi ist der Gatte der geborenen Gräfin Babette von Keglevics, für die Beethoven einst schwärmte, der er u. a. die Sonate in Es, op. 7, widmete, die man die „Verliebte" benannt hat. — Hier spricht wieder Peters.

[Bl. 47a] Wenn Seelig mit 50 Persent wirtschaftet, so verliert er durch uns monathlich 150 Fl.

Man sagt, dass die Morgenländer nicht einmal den Prinsen Karl[54]) kennen [?]

Wir sind lauter Durstige

In 14 Tagen esse ich die Austern in Venedig ohne geswarzten Rand
[Bl. 47b 3/4 Seite mit Blei Geschriebenes wieder durchstrichen.]
Sie haben die Frau Janischek für meine Frau gehalten
[Bl. 48a] Es sind die letzten

Wollen Sie mir nicht Empfehlungsschreiben mitgeben.

Mir scheint der Fürst Lobkowitz wird seine Herrschaften, und Portrait seiner Frau, die auch seine Herrschaft ist, im Stich lassen, um dort die Staatsschönheiten zu geniessen
[Bl. 48b] Wir haben einen ordentlichen Creditsbrief

Wenn er stirbt, erbe ich seine Frau

Ich bin heiser

Der luxuriöse Czerny hat neuerdings 12 Austern bestellt —

[Bl. 49a] Früh ist er im Jullien,[55]) abends im Karneval oder selig, und des Nachts in Cypern, ist jemand glücklicher

---

Das Leben ist der Güter höchstes nicht[56])
Es ist dessen ungeachtet nicht zu verachten
[Bl. 49b] Selig hat sie alle zwischen den Brücken abnehmen lassen

---

Magnasia kann man daraus machen
[Bl. 50a] Ein Wort unleserlich] übrigens
ihnen ergebenster [?]

---

[54]) Karl Ludwig Johann, Erzherzog von Österreich, Herzog von Teschen, der berühmte Feldherr, der Sieger von Aspern und Essling (1809).

[55]) Das rechte Bild eines Wiener Phäaken. Jullien die bekannte Weinmarke, — Selig der so oft genannte Weinhändler, der ja wohl auch Cypernwein besass.

[56]) Nach Schillers Braut von Messina, Schlussworte des Chors (Cajetan):

> Das Leben ist der Güter Höchstes nicht,
> Der Übel grösstes aber ist die Schuld;

vergl. das folgende.

Das Leben ist der Güter höchstes nicht.

Betina.

Der Uibeln grösstes ist ist die Schuld

Bernard —

Es gibt so viel Menschen, die sich aus den Schulden gar nichts machen

[Bl. 50b] Dieser Mann wird absolut nicht weiser

Böhm[57]) hat Sie trefflich getroffen, selbst in der concaven form war es frappant getroffen

Es ist im Stahl concav

[Bl. 51a Der Neffe schreibt] Am 19. März ist der Nahmenstag des HE. v. Bl.[58]) und da möchten wir unter Anleitung seines Hofmeisters ein Theater aufführen, wozu durch einen allgemeinen Beytrag die Dekorationen etc. angeschafft werden. Ich habe [Bl. 51b] daher dich dazu einladen wollen; weil zugleich ein Tanz dabey angestellt werden wird

---

Es ist nicht deswegen

Nur weil ich auch mitspielen werde.

[Bl. 52a] Das steht dir frey

[Folgt stark Ausgestrichenes über Czerny, 3 Reihen.]

Er kann erst künftige Woche kommen

Das ist ja weniger?

---

1 Fl. Hacken

1 Fl. Schneider

2 Fl.

[Bl. 52b] Er sagt, für Hacken [?] und Schneider ist 2 Fl.

Jetzt will er 6 Fl.

Er will es nicht annehmen

---

[57]) Hieraus geht deutlich hervor, dass bereits im Jahre 1820 ein Bildnis Beethovens von Böhm vollendet war. Joseph Daniel Böhm — Bildhauer, Medailleur und Steinschneider, lebte von 1794—1865. Das Böhmsche Beethovenbild fällt also zwischen die Bildnisse von Schimon und Stieler. Den Vornamen Johann für Joseph bezeichnet Wurzbach ausdrücklich als irrig; gleichwohl heisst der Künstler im neuesten „Meyer" doch Johann Daniel B. Von einem Böhmschen Porträt Beethovens erwähnt Wurzbach nichts.

[58]) Hieraus geht hervor, dass dieses Heft zum Teil dem Märzmond 1820 angehört.

Fortsetzung folgt



MUSIK IN BRASILIEN

von Fr. Köhling-Rio Grande

Das „Amerikaheft“ der „Musik“ (Jahrg. IV, Heft 16) beschränkte sich lediglich auf Nord-Amerika. Wenn auch der Südkontinent wenig musikalisch wertvolle Früchte bisher gezeitigt hat, ist es doch nicht gut möglich, ihn ganz zu übergehen.

Ich möchte mich bei meinen Ausführungen auf Brasilien beschränken, da ich nur dieses in bezug auf seine musikalischen Verhältnisse kenne. Ausschalten möchte ich von vornherein die ganze Flut der heutigen Tagesproduktion, die sich fast nur auf Tänze und Märsche beschränkt, auf valsas, tangos, mazurkas und havaneiras, durchweg flache und seichte, den Geschmack und jedes künstlerische Empfinden beleidigende Elaborate, nichts als dekorative, äussere Formen ohne jeden geistigen Gehalt. Auf einige ernster zu nehmende Tonsetzer der neuesten Zeit komme ich noch zurück.

In keinem Musiklexikon fand ich bisher den Namen eines brasilianischen Komponisten, der, fast ausschliesslich Kirchentonsetzer, Werke schuf, die jetzt nach 100 Jahren selbst in Deutschland Anerkennung finden würden. Ich meine den Padre José Mauricio Nunes Garcia. Es ist begreiflich, dass er in Europa nicht bekannt wurde. Seine Schaffensperiode endete etwa 1816. Wer kannte damals Brasilien und wer erwartete von diesem rückständigen, jungen Lande ein bedeutendes musikalisches Werk? Padre José wurde 1767 zu Rio de Janeiro als Sohn farbiger Eltern geboren; er war also Mulatte. Herangewachsen widmete er sich der Kirche. Indessen betrieb er neben seinen philosophisch-theologischen Studien eifrig Musik praktisch und theoretisch, indem er verschiedene Saiten- und Blasinstrumente spielte und die Werke Bachs, Händels und Haydns aus deren Partituren studierte.

Es steht fest, dass Sigismund v. Neukomm, der Lieblingsschüler Haydns, der in seinem unsteten Wanderleben auch einige Jahre am Hofe Dom Pedro’s I. als Lehrer des Kronprinzen tätig war, sich nicht nur wunderte, in dem damals fast noch sagenhaften Brasilien eine vollständige Bibliothek der Werke seines Meisters zu finden, sondern auch einen so bedeutenden einheimischen Komponisten wie Padre José. Als dieser mit

25 Jahren die Weihen und die Stelle eines Diakonus empfing, war sein Ruf als Virtuose auf Klavier und Orgel sowie als Tonsetzer schon fest begründet. Und hieraus ist auch seine Aufnahme und gesellschaftliche Stellung in den besten hauptstädtischen Zirkeln zu erklären, die sonst Farbigen verschlossen blieben.

Padre José war besonders darauf bedacht, den Sinn für ernste Musik in der Hauptstadt zu wecken; er gründete deshalb eine Musikschule, in der unentgeltlich unterrichtet wurde, und gab trotz seines geistlichen Amtes eine Menge Privatstunden in den ersten Familien. Es ist geradezu erstaunlich, dass er bei dieser Arbeitssumme noch Zeit fand, eine stattliche Zahl von Kompositionen zu schaffen. Auf den 1808 nach Rio flüchtenden König Johann VI. von Portugal machte das Talent Mauricio's so tiefen Eindruck, dass er ihn an den Hof zog, ihm den Christusorden verlieh und ihm somit eine Pension sicherte.

Trotz aller Anfeindungen beauftragte ihn der König beim Ableben seiner Mutter mit der Komposition einer feierlichen Totenmesse. An demselben Tage war Padre José's eigene Mutter gestorben, und so brauchte er sich nicht erst künstlich Stimmung zu schaffen: es entstand sein herrliches Requiem in d-moll, das von Neukomm dem Mozartschen gleichgestellt wurde.

Die Handschriften des Meisters verzettelten sich vielfach nach seinem Tode; doch fand man vor einigen Jahren, als Männer wie der hochangesehene Dichter Visconde von Taunay und der Musikästhetiker und Komponist Nepomucano sich des fast vergessenen Komponisten erinnerten und eifrig nachforschten, 100 Werke im Besitz einer Dame, und die Regierung wurde zu ihrem Ankauf ermächtigt. In den nächsten Jahren werden diese Schätze im Druck veröffentlicht sein, falls die Partituren nicht in irgend einem Archiv zum ewigen Schlaf deponiert werden, was hier nicht zu den Unmöglichkeiten gehört. Nur das Requiem ist bis jetzt in einer billigen Ausgabe für Klavier und Harmonium erschienen, und Verfasser dieses führte in einem Kirchenkonzert unter tiefem Eindruck das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei auf.

Auch in Europa bekannt ist ein neuerer Komponist, Antonio Carlos Gomes, zwar in Brasilien geboren (1839), aber in Mailand musikalisch erzogen und dann auch in Italien ansässig geworden. Nichtsdestoweniger zählen ihn die Brasilianer zu den Ihren. Von seinen verschiedenen Opern wie Guarany, Fosca, Salvator Rosa, Condor usw. hat sich nur die erste eingebürgert. Jede hier passierende Truppe hat sie in ihrem Spielplan. Ihre Beliebtheit verdankt sie zum Teil auch dem interessanten Text, der nach dem geschichtlichen Roman des hiesigen Schriftstellers José de Alencar bearbeitet ist. Meines Ermessens sind die Werke Padre José's musi-

kalisch tiefer und individueller als die von Carlos Gomes, der mehr ein geschickter Nachahmer als Erfinder ist, aber so liebenswürdig schreibt, dass selbst sein Name auf guten deutschen Programmen anzutreffen ist.

Unter den jüngeren noch lebenden Komponisten ist vielleicht am ernstesten zu nehmen J. Aranjo Vianna, der seine Ausbildung ebenfalls in Italien genoss und jetzt als Lehrer am Konservatorium in Rio de Janeiro wirkt. Neben Klaviersätzen in fast Brahms'schem Geist schrieb er eine Oper, die in ihrer knappen, musikalisch korrekten und interessanten Form verdientermassen viel Anklang fand. — Alles, was sonst noch von Einheimischen an grösseren Werken herauskam, sei besser nicht erwähnt.

Indessen kann ich nicht unterlassen, wenigstens die Namen einiger Komponisten zu nennen, die durch ihre Klavier- und Gesangsdarbietungen hübsche Erfolge zu verzeichnen haben. M. J. de Macedo hat u. a. eine Anzahl von Klavierstücken geschaffen, op. 130—142, von denen Rêverie, Valse-scherzo und Chanson villageoise, kleine melodiöse Charakterbilder, zum mindesten der guten Salonmusik zuzuzählen sind. Francisco M. da Silva ist als Autor der brasilianischen Nationalhymne genügend bekannt, obgleich diese uns wegen ihres Figurenreichtums und lebhaften Tempo's eigentümlich anspricht, auch unmöglich gesungen werden kann. Sie gibt aber ganz hübsch die Rassenbeweglichkeit wieder. Ich lasse sie folgen:





Adalberto Nepomucano hat sich durch sein schwungvolles „Tu és o sol“ und andere Lieder einen geachteten Platz unter den neueren Liederkomponisten geschaffen. Ebenso wert sind genannt zu werden: José de Aragaõ, Joaõ Cunha, F. G. Noronha, Arthur Napoleon u. a.

Von irgendwie bedeutenden Dirigenten ist mir nichts bekannt geworden, aber eine Anzahl ausübender Künstler verdient doch aufgeführt zu werden. Die Brasilianer sind im allgemeinen für Musik sehr empfänglich, sie eignen sich auch leicht eine gewisse Virtuosität in der Behandlung der Instrumente an, doch fehlt es ihnen an der steten Beharrlichkeit, um wirklich hervorragende Leistungen zu erzielen, abgesehen von denen, die ihrer Ausbildung wegen längere Jahre in Europa zubrachten.

Der leider so früh verstorbene Maurice Dengremont, 1866 in Rio geboren, bereiste als „Wundergeiger“ ja auch Deutschland; ich selbst hörte seinerzeit Bruchs g-moll Konzert von ihm. Er starb an den Folgen dieses frühen Wanderlebens 1893 in Buenos Ayres. Ebenso fand der begabte Pianist Guimaraës seine musikalische Ausbildung in Frankreich und Deutschland; auch er ist jung und vor der vollen Entfaltung seines Könnens gestorben. Arthur Napoleon ist zwar italienischer Abkunft und in Portugal geboren, doch betrachtet man ihn hier gern als Landsmann, verbrachte er doch die Hälfte seines Lebens in Brasilien. Fast könnte man auch Teresa Carreño hier einreihen, obgleich sie im Nachbarstaat Venezuela geboren ist; sie war eine Schülerin des seinerzeit in Rio gesuchtesten Pianisten Gottschalk.

Dass Brasilien keine grossen Sänger und Sängerinnen hervorbrachte, ist wahrscheinlich Schuld des Klimas. Ich kann mir wenigstens nicht anders das unklare, schnarrende und meist unangenehme Organ erklären, das mir bei allen, die ich hörte, und es waren ihrer nicht wenige, auffiel. Es überträgt sich selbst schon auf die hier geborenen Deutschen, wenn es nicht durch jahrelange Studien in Europa gemildert oder abgeschliffen wird, so z. B. bei Amalie Hensel, unter ihrem Künstlernamen Iracema wohl auch drüben bekannt.

Zur Entschuldigung dieser geringen Ausbeute kann man allerdings anführen, dass dies ungeheure Land, wie in Wissenschaften, Industrie usw., so auch in der Musik naturgemäss noch rückständig ist, und dass man vielleicht der Hoffnung Raum geben darf auf eine allmähliche Entwicklung auch nach dieser Seite hin.



DIE WIENER KIRCHENMUSIKALISCHEN VERHÄLTNISSE

von Dr. Egon v. Komorzynski-Wien

Auf dem Gebiete der Reformation der katholischen Kirchenmusik tobt seit Jahrzehnten ein heftiger Kampf. Die Partei der „Caecilianer“ tritt mit äusserster Energie für eine Reinigung der kirchlichen Musik von allen in sie eingedrungenen weltlichen Elementen ein, und ihr mitunter sehr schroffes Vorgehen hat die Begründung einer „anticaecilianischen“ Partei zur Folge gehabt, deren Mitglieder von dem Grundsatz ausgehen, dass eine Reform der Kirchenmusik unter keinen Umständen auf Kosten aller künstlerischer Traditionen und im Verein mit der Opposition gegen die Kirchenwerke unserer klassischen Meister vorgenommen werden dürfe. In Wien, wo die eben genannten süddeutschen Traditionen noch am lebendigsten erhalten sind, war der Zusammenprall der beiden Richtungen naturgemäss am allerheftigsten, und bei jeder Gelegenheit entspinnen sich neue Scharmützel zwischen den Radikalen und den Konservativen. So hat z. B. der jüngste Erlass des Papstes eine ganze Flut von Artikeln in beiden Lagern gezeitigt. Die Vertreter des Caecilianismus benutzten den Wortlaut des Erlasses, um einen kühnen Vorstoss gegen die Instrumentalmusik in der Kirche, deren Feinde sie ja von jeher sind, zu unternehmen, und natürlich war auch die Abwehr von seiten der Traditionsfreunde eine um so schärfere. Da in der österreichischen Hauptstadt die Kirchenmusik weit mehr als an anderen Orten einen wichtigen Teil des gesamten musikalischen Lebens ausmacht, so ist es gewiss gerechtfertigt, wenn ich den Versuch mache, im folgenden das Wesen unserer kirchenmusikalischen Verhältnisse im Umriss darzulegen.

Die kirchenmusikalische Tradition Wiens wurzelt in dem Schaffen unserer Klassiker, insbesondere Joseph Haydns und seines Bruders Michael. Die grossangelegte Fassung der einzelnen Teile der Messe, die Auffassung, dass der Inhalt der dem betreffenden Teil zugrundeliegenden Textstelle durch die Musik, und nicht zum mindesten eben durch das Orchester, zu illustrieren sei, und endlich die Gewohnheit, die Messe unter allen Umständen in das Festgewand einer farbenreichen, prunkvollen Instrumentation zu kleiden — all das ist durch Joseph Haydn begründet worden. Das Schicksal hat es gewollt, dass Mozart, der die Form der Messe von

Haydn übernahm und weiter ausgestaltete, vor Haydn starb, und dass dieser in seinen nach Mozarts Tod geschaffenen Messen auf der durch Mozart gewonnenen neuen Basis weiterschuf. So krönt Haydn durch seine späteren Messen sein eigenes kirchliches Schaffen in ungeahnter Weise, und seine letzten Messen wie etwa die 1801 geschriebene Harmonie-Messe können wir als den Gipfelpunkt der kirchlichen Musik im Sinn der Klassiker betrachten. An diesen Messen ist zweierlei besonders wichtig: zunächst betrachtet der Komponist die Messe als sein persönliches Glaubensbekenntnis; er trachtet also, seine eigene Frömmigkeit und Andacht, die Summe seiner Herzensempfindung, in die Musik zu legen; zweitens aber ist er ebensosehr bemüht, sein Werk dem Charakter des katholischen Gottesdienstes anzupassen, und da der Katholizismus das Hochamt als ein Fest betrachtet und alle Künste zu Hilfe ruft, um Gott auf möglichst feierliche Weise zu dienen, da er Gemälde und Statuen, Lichter und Blumen, den bunten Glanz der Farben nicht entbehren kann, so sind für Haydn bunte Lebensfülle, entzückende Schönheit, Adel und Pracht des Ausdrucks unentbehrliche Eigenschaften der Kirchenmusik. So verschwistern sich in Haydns Messen mit ernster Andacht und glühender Frömmigkeit die Schönheit, die Pracht und die echt süddeutsche, volkstümliche Mannigfaltigkeit und Lebensfülle. Wie Beethoven in der Symphonie und anderswo der Fortsetzer Haydns ist, so auch in der Kirchenmusik: die Form von Haydns Messe hat er übernommen, sie freilich aber mit neuem Inhalt erfüllt. Und bei Schubert zieht die Romantik siegessicher in die Kirchenmusik ein: alle seine Messen sind ja von blühendem, schwellendem Leben erfüllt, hundertfältig klingt und prangt und leuchtet es da wie in einem Zaubergarten — die Form der Messe aber ist dieselbe geblieben. — An diese Meister reiht sich nun die grosse Zahl der Schüler: Joh. Nep. Hummel, Eybler und Weigl, Kempter, Horak und Worzischek, Mayseder, Kässmayer, Gänsbacher d. Ä. und so viele andere haben das von den Klassikern überkommene Erbe gehütet und verwertet, bis die neueste Zeit unter vielen sehr bedeutenden Künstlern auf diesem Gebiet in Bruckner wieder einen Meister hat erstehen lassen. Von Haydn bis Bruckner aber ist der leitende Zug in dieser süddeutschen Kirchenmusik: unmittelbare Hingabe des Herzens, kindlich-naive Andacht und Frömmigkeit; dabei Schönheit und Mannigfaltigkeit, festlicher Glanz, namentlich in der Instrumentation.

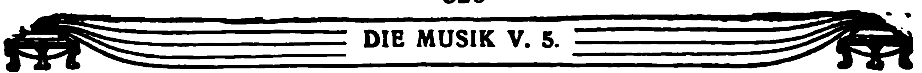
Das ist die Tradition; sie war nirgends mächtiger und gefestigter als in Wien. Nun hat man sich freilich verschieden zu ihr gestellt. Was von der Mehrzahl der Musiker und Musikfreunde als etwas durch langes Bestehen Geheiligtes angesehen ward, das betrachteten die Caecilianer als dem eigentlichen Wesen der Kirchenmusik widersprechend; sinnliche Schönheit, festlicher Glanz, die bunte Fülle des Orchesters erschien ihnen

unkirchlich und weltlich, und da die süddeutsche Kirchenmusik auf den Klassikern beruhte, so begann man den Kampf gegen die „weltlichen" Kirchenwerke der Wiener Schule von Haydn bis Bruckner. Wo eine Einschränkung in Äusserlichkeiten ja gewiss von nöten war, führte die übertriebene Sucht nach kirchlicher Einfachheit zu einer Feindschaft gegen durch künstlerischen und durch volkstümlichen Wert gleich ausgezeichnete Werke.

So steht es auch jetzt noch in Wien. Der erwähnte päpstliche Erlass hat eine neue Gärung entstehen lassen, und noch ist keine endgültige Neugestaltung eingetreten. Den Wortlaut des Erlasses: dass nichts Unkirchliches in der Kirche ertönen solle, legen die Caecilianer dahin aus, dass man die Instrumentalmusik, besonders aber die klassischen Messen, aus der Kirche in den Konzertsaal verbannen solle. Die Freunde der Tradition und der heimatlichen Kunst aber legen das Hauptgewicht auf jene Stellen des Erlasses, wo es heisst: die neuere Musik sei von der Aufführung in der Kirche keineswegs ausgeschlossen und der nationale Charakter der Kirchenmusik sei zu bewahren. Sie meinen — und gewiss kann man ihnen nicht so ohne weiteres Unrecht geben! —, dass die Kunstdenkmäler der Vergangenheit auf allen Gebieten, also auch auf dem Gebiet der Musik, pietätvoll behandelt werden müssen, und dass, wie ja schon die Tradition zeigt, eine sinnlich schöne, prachtvolle Musik, die zugleich von herzlicher Andacht erfüllt ist, dem Charakter des süddeutschen Volkes — das diese Art der Gottesverehrung zugleich mit der Religion von seinen Ahnen überkommen hat — am meisten entsprechend sei.

Diesen Verhältnissen entsprechen denn auch die Zustände in der Praxis. Unsere altehrwürdige Hofkapelle ist der Instrumentalmusik treu geblieben,[1]) während der Stephansdom, bis vor kurzem gleichfalls ein Hort der künstlerischen Tradition, nunmehr caecilianisch geleitet wird. Von den Aufführungen an beiden Kirchen hat jedoch der Musikfreund herzlich wenig; denn eine Bestimmung des Domkapitels verbietet es, dass die Aufführungen bei St. Stephan öffentlich angekündigt werden, und unsere Hofburgpfarrkirche ist so winzig klein, dass der Besucher — falls er überhaupt hineinkommt, sich wohl auf ein lebensgefährliches Gedränge, aber kaum auf den Genuss der Musik gefasst machen darf. Von den übrigen Kirchen im Mittelpunkt der Stadt bringt die caecilianisch geleitete Dominikanerkirche ganz vortreffliche Aufführungen von Vokalwerken, namentlich herrliche Wiedergaben von Palestrina und Orlando di Lasso unter der Leitung des Chordirektors F. Habel; während die Kirche zu den neun Chören der Engel am Hof das Vorbild für einen schönen

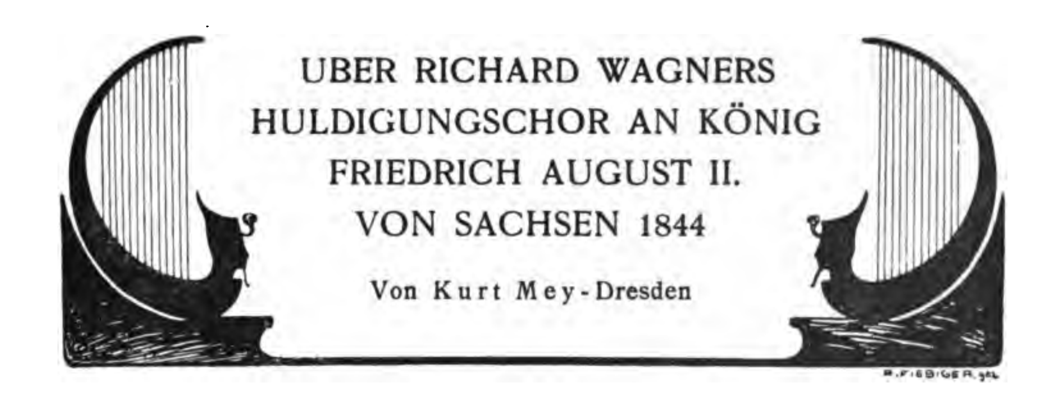
[1]) Es ist natürlich selbstverständlich, dass auch in den Kirchen, die die Instrumentalmusik nicht verbannt haben, zur Fastenzeit und im Advent nur Vokalwerke zur Aufführung gelangen.



Mittelweg zwischen den Extremen bietet: Julius Böhm führt daselbst Vokalwerke wie klassische Messen frei von aller äusserlichen Übertreibung in mustergültiger Weise auf. Noch sind etwa die caecilianischen Aufführungen in der Michaelerkirche und in der Votivkirche (Rud. Glickh) zu erwähnen.

Aber die echte, volkstümliche Wiener Kirchenmusik, die wird draussen in den Vorstädten und Vororten gepflegt. Die kirchlichen Behörden tun nicht gar viel für die finanzielle Seite der Aufführungen, um so mehr entfaltet sich der opferwillige, kunstbegeisterte Idealismus der Bevölkerung. Sogenannte „Kirchenmusikvereine", deren fast jede Pfarre einen besitzt, sorgen für die Aufbringung der nötigen Geldmittel und für die Beistellung der Gesangs- und Instrumentalkräfte; unentgeltlich oder für einen kargen Lohn plagen sich Dirigent und Ausübende in zahlreichen Proben — aber die Aufführungen dieser immerhin halb dilettantischen Vereinigungen sind im höchsten Grade beachtens- und hörenswert. Wer der Aufführung einer Haydnschen Messe auf dem Chor einer solchen Vorstadtkirche beigewohnt hat, dem geht da wahrhaftig das Herz auf. — Die gewaltigen Messen von Haydn und Mozart, Beethovens C-Messe, Schuberts Es- und As-Messe — all das kann man da wahrhaft mustergültig zu hören bekommen. In dieser Hinsicht sind namentlich die Piaristenkirche (Kapellmeister Führich), die St. Karlskirche (V. Boschetti), die St. Florianskirche (J. Loibel) und die St. Ulrichskirche (K. Pfleger) bemerkenswert, denen ich hier die St. Peterskirche anschliesse, weil in ihr die süddeutsch-klassische Tradition in der schönsten volkstümlichen Weise durch den Kapellmeister R. Rouland gepflegt wird. Ihnen reihen sich an die Kirche zu Mariä Geburt (J. Hein), St. Josef (A. Goldinger), St. Ägydius, die Lichtentalerkirche (F. Bauer), die Servitenkirche (H. Dorfmeister), St. Othmar (F. Bigler), Peter und Paul (A. Dasch), Maria vom Siege (J. Latzelsberger), St. Anton (J. Brauneiss) und St. Severin (J. Predl). Namentlich in den an der Peripherie der Stadt gelegenen Kirchen, deren Umgebung noch ganz den alten, schönen ländlichen Charakter sich bewahrt hat, kann man prächtigen Aufführungen beiwohnen. In Heiligenstadt und Sievering, den Orten, die der Genius Beethovens geweiht hat und deren Naturpracht durch ihn ebensosehr verklärt und verewigt wurde wie ihre herrliche, zu ernstem Denken bewegende Lage, in diesen prächtigen Dorfkirchen habe ich ganz vorzüglichen Aufführungen beigewohnt. In ihnen lebt auch noch die Tradition am unmittelbarsten fort.

Wie sich die Dinge in Zukunft gestalten werden, ist noch nicht abzusehen. Furcht und Hoffnung sind in gleichem Grade vorhanden. Wir möchten der Besonnenheit das Wort reden und wünschen, dass die bevorstehende Reform den Forderungen der neuen Zeit gerecht werde, ohne sich an den heiligen Traditionen der Vergangenheit zu versündigen.



Gegenwärtig, wo man eifrig bemüht ist, Jugendwerke und andre wenig oder gar nicht bekannte Kompositionen Richard Wagners an die Öffentlichkeit zu ziehen, ist es wohl auch am Platze, des Huldigungschores zu gedenken, den Wagner zur Feier der Rückkehr des damaligen sächsischen Königs Friedrich August II. von einer längeren englischen Reise zu einem selbstgeschaffenen Begrüssungsgedichte komponiert hatte und in Pillnitz im Königlichen Sommerschlosse zur Aufführung brachte. Denn wenn ein Grosser Gelegenheitswerke schafft, so haben diese meist dauernden Wert. Dass Wagner seinen König liebte, ist bekannt: wollte er doch selbst in seinen republikanischen Tagen zwar nicht die sächsische Monarchie gerettet, aber doch das Haus Wettin als Präsidium des neuen Freistaates erhalten wissen. Diese Gesinnung, in Verbindung mit der lebhaften, zum Superlativen geneigten Natur Richard Wagners lässt auch das Überschwengliche des Begrüssungsgedichtes begreiflich erscheinen, in dem die Rückkehr des Königs als ein ungeheures Glück für das sächsische Volk gepriesen wird. Heisst es doch in der ersten Strophe: „der Vater preist dem Sohn, das Kind dem Greis das Glück,“ und in der dritten Strophe: „die freundlich dir gelacht, wir preisen sie, die Sterne, wir preisen jetzt die Macht, die uns zurück dich trug.“ Auch die Verse gehen über den Durchschnitt offizieller Begrüssungsgedichte weit hinaus: sie enthalten wirklich Poetisches und sind sogar mit einer ans Dramatische erinnernden Steigerung aufgebaut — zweifellos weil sie keinem äusserlichen Zwange, sondern innerlicher Begeisterung entsprangen. Von hohem Interesse ist es für den Kenner des Tondichters, den musikalischen Bau der in B-dur stehenden, für Männerchor geschriebenen Komposition näher zu betrachten. Es wird einem dabei fast ein Blick in die innere Schaffenswerkstatt Wagners gegönnt. „Der fliegende Holländer“ war längst aufgeführt, ja wegen künstlerischer Unreife des Publikums schon wieder auf lange Jahre hinaus vom Repertoire verschwunden. Und dennoch erinnern chromatische Wendungen sowie ein frohkräftiger, melodischer Aufschwung in diesem Chore an dieses erste ureigenste Bühnenwerk Wagners. „Der Tannhäuser“ war soeben ge-

schaffen worden und harrte noch der Vollendung und seiner, erst 14 Monate später stattfindenden ersten Aufführung. Die Musik dieses Dramas, dessen Geburt den Meister bekanntlich bis zur Todesahnung erschütterte, spiegelt sich, wie nicht zu verwundern ist, in dem Huldigungschor besonders deutlich wieder. Die Einsätze „sei uns gegrüsst, sei uns gegrüsst!" erinnern nicht nur musikalisch genau an Elisabeths Wartburgbegrüssung und an eine Stelle im „Einzug der Gäste", sondern haben auch denselben Text. Der festliche Marsch klingt in dem a cappella-Chore deutlich nach. Und doch merkt man diesem auch an, dass damals schon die Musik zum „Lohengrin" im Innern des Künstlers geschlummert haben muss; wenigstens scheinen uns einige heroisch-freudige Wendungen des Chores an diese zu gemahnen. Wer den Huldigungschor öfters aufmerksam durchspielt, dem wird auch seine zeitliche Nähe bei dem „Liebesmahl der Apostel" nicht entgehen, das Wagner damals für ein in Dresden abgehaltenes Sängerfest gerade geschrieben hatte. Trotz dieser zahlreichen Anklänge ist aber der Chor ein völlig selbständiges Werk eigenster Existenzberechtigung. Diese Anklänge sprechen, für den denkenden Menschen wenigstens, ja auch nicht gegen, sondern für die Kunst Richard Wagners. Denn sie beweisen die Einheit und Geschlossenheit der musikalischen Grundstimmung in der Seele des Meisters; sie beweisen, dass dieser auch derartige „Gelegenheitsmusik" nicht äusserlich „komponierte", wie die Mehrzahl der Hofkapellmeister in solchen Fällen zu tun pflegten, sondern dass auch sie seinem Herzen entströmte, dass er sie ebenso von innen heraus schuf wie seine grossen Dramen. — Wagners Huldigungschor ist nun vor einiger Zeit in seiner Geburtsstätte wieder zu neuem Leben erweckt worden, gelegentlich einer grossen und übrigens wirklich von Herzen kommenden Huldigung, die die Dresdner Bevölkerung König Friedrich August III. zu seinem ersten Königsgeburtstage, am 24. Mai 1905, darbrachte. Mit dieser Huldigung war eine grosse Serenade verbunden, die auf dem Altmarkt gesungen wurde, und zwar gegen alle sonstige Gepflogenheit nicht von Männerchören allein, sondern von gemischten Chören. Die hervorragendsten Dresdner Chorvereinigungen und Gesangvereine hatten sich zu diesem Zweck zusammengetan und wohl 700 Männlein und Weiblein aufgebracht, die von nicht weniger als sieben Dirigenten befehligt wurden, deren jeder ein Lied ausgewählt hatte. Dass sich darunter auch „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut" befand, obwohl von Wald nichts zu bemerken war, sei als Kuriosum nebenbei erwähnt. Kurt Hösel, der Dirigent der alten Dreissigschen Singakademie, hatte sich nun den Huldigungschor auserkoren und diesen Männerchor, der Art seines Vereines gemäss, für gemischten Chor bearbeitet. Er errang damit den grössten Erfolg der Serenade; und es muss bekannt werden, dass nur

selten das Arrangement einer Komposition so vollkommen im Geiste ihres Schöpfers gelungen ist, wie es bei Hösel der Fall. Ja, die Komposition hat dadurch zweifellos gewonnen. Denn was Wagner sagen wollte, aber in den Grenzen des Männergesanges nicht mit voller Freiheit sagen konnte, das strömt nun voll und mächtig über das ganze Tongebiet der Menschenstimmen. Sogar neue Einsätze lösen sich kontrapunktisch aus den Harmonieen los, die vorher gleichsam in diesen zusammengepresst lagen. Durch einige Synkopierungen der Bässe konnte Hösel auch den Rhythmus beleben, dessen ursprüngliche Gemessenheit dem erweiterten Tongebiet nicht mehr genügte. Das Ganze gewinnt dadurch eine Art marschartigen Charakter. Erst nach der Bearbeitung erfuhr Hösel aus den inzwischen erschienenen Wagner-Erinnerungen von Gustav Kietz, dass auch Wagner seinerzeit an einen Marsch gedacht hat. Denn als er mit seiner Vorführung des Chores in Pillnitz ausserordentlichen Erfolg erzielt hatte, liess er ihn wiederholen, und zwar dergestalt, dass die Sänger sich dabei allmählich aus dem Saal bewegten, so dass die dritte Strophe höchst wirkungsvoll leise verklang. Dieses Verklingen erreicht Hösel auch bei stillstehender Sängerschar dadurch, dass er am Schluss der dritten Strophe einen Anhang anfügt, der, melodisch aus dem „Sei uns gegrüsst"-Motive bestehend und in den Bässen in ff beginnend, nach Art des „Selig im Glauben" im „Parsifal", in die Höhe steigt, um in den Sopranen im pp die Achtstimmigkeit zu erreichen und „wie in der Ferne sich zu verlieren". Wir geben, um die Art der Bearbeitung Hösels zu illustrieren, einige Takte nach der Original- und nach der neuen Partitur:





Man hat bei diesem Beispiel wohl zweifellos die Empfindung, dass Wagner seinen Begrüssungschor in der Fassung Hösels gesetzt haben würde, wenn er ihn für gemischten Chor bestimmt gehabt hätte. Durch die Möglichkeit vollerer Harmonieen und durch die grössere kontrapunktische wie rhythmische Lebhaftigkeit hat gerade die hier abgedruckte Stelle durchaus an Wirkungsfähigkeit gewonnen. Ganz dasselbe ist aber auch mit den unmittelbar darauf folgenden Takten der Fall, die Hösel den Frauenstimmen (pp) allein überlässt („Treu deiner Väter Sitte, nah deines Volkes Lust"), wobei allerdings die Anklänge an das Spinnerlied wohl

noch deutlicher hervortreten als im Original. Der volle Einsatz aller Stimmen darauf kommt nunmehr ganz besonders kräftig und freudig zur Geltung und sichert eine erhöhte Schlusswirkung der Strophe. Alle diese Feinheiten mussten im enggeschlossenen Satz für Männerchor verborgen bleiben.

Bemerkt sei noch, dass Hösel seine Bearbeitung bis ins kleinste mit Vortragsbezeichnungen versehen hat, deren im Original nur wenige stehen. Wir sind der Meinung, dass durch diese Bearbeitung den Gesangvereinen nicht nur ein prächtiges Chorlied (Wagner selbst nennt es nur „Lied") dauernd gewonnen ist, sondern dass sich der ungemein feurige und freudige Chor vorzüglich als festlicher Huldigungs- oder Begrüssungsgesang eignet und als solcher voraussichtlich bald grosse Popularität geniessen dürfte. Allerdings müsste man der Komposition, was gar nicht schwierig wäre und dem Charakter der Musik durchaus nicht widerspräche, einen neuen, allgemeiner gehaltenen Text unterlegen. Vielleicht genügen diese Anregungen, um einen Wagnerfreund unter den Dichtern zur Abfassung eines solchen zu veranlassen.





BÜCHER

14. **Camille Saint-Saëns: Harmonie und Melodie. Deutsche Ausgabe mit Vorwort von W. Kleefeld. 2. Aufl. Verlag: Harmonie, Berlin.**

Zu guter Stunde erscheint die Neuauflage dieser Sammlung von musikalischen Essays gerade in der Zeit, in der die ganze musikalische Welt den siebzigsten Geburtstag des französischen Meisters gefeiert hat. Uns Deutschen wird es immer schwer sein, unmittelbar geniessend an die Lektüre eines Schriftstellers zu gehen, der es nicht verstanden hat, Wagners Werke unmittelbar geniessend auf sich wirken zu lassen. Saint-Saëns sieht in den Worten „Ehrt eure deutschen Meister!" den Kampfruf des Pangermanismus, der der romanischen Rasse den Krieg erklärt. „Die Meistersinger von Nürnberg" als ein politisches Pamphlet betrachtend kann der Franzose freilich nicht Wagners Kunst objektiv beurteilen, und wir tun am besten, den letzten Aufsatz in der Sammlung, „Wagner und ich" betitelt, gar nicht zu lesen, damit wir uns nicht über ihn ärgern und deshalb die andern Essays ungelesen lassen. Denn, von Wagner abgesehen, werden wir auch in Saint-Saëns als Schriftsteller viel von dem Sympathischen, Achtenswerten, Selbständigen und Gemütvollen finden, das ihn als Musiker kennzeichnet. Wie schön spricht er von Berlioz, von Liszt, von Offenbach; wie ist es interessant, von seiner Hand geführt, das französische Musikleben in seinen Niederungen und auf seinen Höhen kennen zu lernen! Manche von den Blättern der Sammlung sind ganz besonders originell, wie z. B. der kleine Artikel „Die Resonanz der Glocken". Aber wo er auf deutsche Kunst zu sprechen kommt, da schweigt der Musiker fast ganz und an seine Stelle tritt des öftern der Agitator: man möchte seinen Augen nicht trauen, wenn man liest, Händel und Bach seien langweilig und schrullenhaft, ihre Werke quälten den Hörer, und wenn man die billigen Witze liest, mit denen unsere musikalischen Titanen verspottet werden. Dem treuherzigen Weber geht es bei Saint-Saëns nicht besser: „Der Freischütz," über den Berlioz, gewiss auch ein Franzose, so begeistert urteilte, ist nach Saint-Saëns „eine grosse Oper einer Kleinstadt", die „nirgends ausserhalb der schwarz-weiss- roten Grenzpfähle (als ob's die schon 1821 gegeben hätte!) wirklich tiefgreifende Wirkungen erzielt hat" —! Wo es immer angeht, eifert Saint-Saëns gegen das „germanische Lokalkolorit" und gegen die Opern, die deutsche Stoffe behandeln — er, der Landsmann eines Gounod, Thomas, Massenet, die sich unsern Faust, unsern Wilhelm Meister, unsern Werther hinübergeholt haben! Dem Buch hätte es sehr genützt, wenn der Herausgeber die gegen das Deutschtum gerichteten Artikel, die ohnehin keine Erzeugnisse der Musikschriftstellerei sind, bei der Neuauflage weggelassen hätte. Wir können die unleugbaren Vorzüge von Saint-Saëns' Federführung nur dort finden, wo er über Franzosen spricht. Dr. Egon von Komorzynski

15. **Richard Sternfeld: Schiller und Wagner. Verlag: P. Thelen, Berlin 1905.**

Trotz ihrem geringen Umfang ist diese Schrift zweifellos eine der besten und tiefsten, die die Hundertjahrtotenfeier Schillers hervorgerufen hat. Sie ist ganz von echtem Bayreuther Geiste durchtränkt. Der Autor weist die Ähnlichkeit in Schillers und Wagners Bestrebungen zur Begründung einer idealen Nationalbühne nach, untersucht

ferner Schillers Beziehungen zur Musik und seine hohe Meinung von dieser Kunst und ihrer Zukunft auf der Bühne, so wie den Einfluss der Musik auf Schillers eigenes Schaffen. Ist auch nicht alles neu, was Sternfeld hier sagt, so ist es doch sinnvoll zusammengestellt und neu beleuchtet. Ganz ausgezeichnet und völlig neu sind aber die dramatischen Parallelen, die Sternfeld zwischen einzelnen Dramen Schillers und Wagners aufstellt, z. B. der Vergleich Wallensteins mit Wotan. Auch in den Lebensschicksalen dieser beiden Grossen, die beide im Drama die höchste Kunst erblickten, in ihren sozialen und ethischen Anschauungen usw. weist der Autor verschiedenes zum mindesten Parallele nach. So kann er die Wahrheit des Satzes nachweisen: „Die letzten grossen dramatischen Werke Schillers und Wagners bezeichnen die Höhepunkte des deutschen Idealismus, der immer zugleich national und religiös war. Es ist ein erhebendes Schauspiel, zu verfolgen, wie die beiden, nach manchen bitteren Erfahrungen von den unerfreulichen politischen Zuständen Deutschlands, auf dem Umwege über Griechenland dazu gelangten, immer inniger und stolzer die Grösse ihrer eigenen Nation zu erkennen und schliesslich durch ihre Werke selbst die rechten ‚Erzieher zur Deutschheit' zu werden." — Wir empfehlen das kleine Werkchen jedermann auf das nachdrücklichste. Kurt Mey

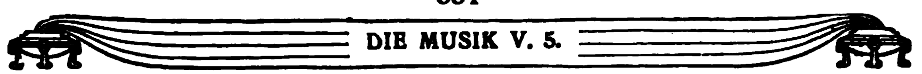
16. **Meyers Grosses Konservations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Verlag: Bibliograpisches Institut, Leipzig und Wien.

Der zehnte Band hat vorwiegend geographischen Charakter. Ohne dass die andern Wissensgebiete eine Einbusse erlitten hätten, bringt doch die alphabetische Anordnung es mit sich, dass eine Materie wenigstens in grössern umfassenden Artikeln überwiegt. Von grossem Interesse ist für unsre Zeit vor allem der Artikel „Japan", der bei der enorm steigenden Wichtigkeit des Landes und dessen aktueller Stellung in der Weltgeschichte naturgemäss eine durchgreifende Neubearbeitung und Erweiterung erfahren hat. Wer sich gründlich über das Land orientieren will, dem sei die Lektüre dieses Artikels und der weitern Hauptartikel „Japanische Literatur", „Japanische Kunst", begleitet von ganz vortrefflichen Farben- und Schwarzdrucktafeln, angelegentlichst empfohlen. Die Entwicklung Südafrikas namentlich in bergbaulicher Beziehung tritt in dem Artikel „Kapland" hervor, eine sehr übersichtliche Karte führt uns in die Hauptminengebiete dieses reichen Landes. Mehrere sehr gute, auch die neuesten Forschungsergebnisse zeigende Karten begleiten unsre Kolonialartikel „Kamerun", „Karolinen", „Kiautschou"; letzterer ist ein Karton von Tsingtau beigegeben, der die schnelle Entwicklung dieser jungen Stadt trefflich darstellt. Eine sehr lehrreiche und für die Kanalfrage sprechende Karte ist endlich die der deutschen Schiffahrtsstrassen zum Artikel „Kanäle". Den Literaturfreund wird die sehr hübsche Zusammenfassung der italienischen Literatur nicht weniger freuen wie der Artikel des „Jungen Deutschland", dessen Hauptvertreter im Bild vorgeführt werden. Prächtige Farbentafeln begleiten auch die naturwissenschaftlichen Artikel „Kakteen", „Kaninchen", vor allem „Käfer", und den kunstgewerblichen Artikel „Keramik". Richard Wanderer

MUSIKALIEN

17. **Denkmäler Deutscher Tonkunst:** Erste Folge. XVII. Bd. Joh. Sebastiani und Joh. Theile. Passionsmusiken. Herausgegeben von Fr. Zelle. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Im Anschluss an Otto Kade, der uns die grundlegende Arbeit über die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631 (Gütersloh 1893) geschenkt hat, entwickelt Zelle im Vorwort die Entwicklung der beiden Formen der Passionsmusiken, der motettischen



und dramatischen, bis zur Zeit des Weimaraners Sebastiani (1622—79 ca.) und des Naumburgers Theile (1646—1724) hin. Hatte schon Schütz die Wiedergabe der Worte der Personen der Leidensgeschichte durch fugierten Gesang als der Forderung einer möglichsten Realität der künstlerischen Darstellung in der dramatischen Form nicht entsprechend gefunden, so dass er eine zweite, der Wiedergabe der Worte Christi usw. zugeteilte Stimme auch als durch ein Instrument ersetzbar bezeichnete oder sie auch ganz ausgelassen sehen wollte, so bezeichnen die beiden Meister, denen der vorliegende Band zugewiesen ist, die letzte Konsequenz dieser Anschauung: sie haben mit der Vergangenheit ganz gebrochen und weisen den einzelnen Personen Sologesänge zu, damit direkt zu Seb. Bach überleitend. Diese Vorgänge im einzelnen zu verfolgen ist ungemein anregend. Zelle hat sich natürlich darauf beschränken müssen, sie knapp anzudeuten. Wichtig ist auch, was er über die Einfügung von Choralstrophen in die Passionen und die Mitwirkung der Gemeinde sagt. An S. Bachs Passionen gemessen, werden die in dem Bande vereinten Werke vielfach blass und leblos erscheinen: wer sie aber vorurteilsfrei durchliest, wird sich an mehr als einer Stelle erbaut und erhoben fühlen. Ganz gewiss wäre es auch einen Versuch wert, sie wieder einmal für die Karfreitagsaufführungen praktisch nutzbar zu machen.

18. **Denkmäler Deutscher Tonkunst**: Erste Folge. XVIII. Bd. Sonate da Camera von Joh. Rosenmüller. Herausgegeben von Karl Nef. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Das Interesse an Rosenmüllers († 1684) Kompositionen ist, seit A. Horneffer ihn in einer längeren Abhandlung behandelt hat, stetig gewachsen. Wie schon im 18. Jahrhundert Scheibe im „kritischen Musikus" ihn als einen die Italiener bedeutend übertreffenden Komponisten pries, so schätzen wir Heutigen ihn sehr hoch als Vokal-, mehr aber noch als Instrumentalkomponisten. Seine Kunst ist gross, die technische Fertigkeit bedeutend, ihr Gehalt mannigfaltig, schön und interessant. Einzelne Aufführungen haben bewiesen, dass manches dieser Werke für unsere Zeit noch lebhaftes Interesse erweckt. Nef hat beachtenswerte Fingerzeige für die praktische Verwendung der im vorliegenden Bande mitgeteilten Stücke gegeben, die in der Hauptsache Suitenmusik ausmachen. Die Einleitung behandelt in sorgfältiger und klarer Weise die historische Bedeutung der Sonaten Rosenmüllers, zergliedert ihren Bau, bespricht die Harmonik und wertet den ästhetischen Gehalt. Nef hat mit dem Bande ein höchst schätzbares Geschenk auch an die deutsche Hausmusik gemacht: möge sie es nutzen. Werden sich einmal deutsche Blasmusikvereinigungen allgemeine Anerkennung erwerben, wie das in Frankreich mit der „Société des Instruments à vent" der Fall ist, dann dürfte wohl auch Nefs Wunsch, dass einzelne der Stücke für Bläserchöre bearbeitet werden, in Erfüllung gehen. Denn hier ist edelste Musik in Fülle vorhanden, edelste und gut klingende.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

19. **Edward Elgar**: Introduktion und Allegro für Streichquartett und Streichorchester op. 47. Verlag: Novello and Company, London.

Die eigenartige Besetzung macht das Werk ebenso interessant wie ihre wundervolle, klangliche Ausnützung und sein musikalischer Inhalt. Es ist echt Elgar: nicht gerade entgegenkommend, aber sicherlich das Interesse lohnend. Das Hauptmotiv des ersten Satzes tritt im zweiten wieder auf, dessen bedeutendsten Moment eine Fuge über ein überaus plastisches Thema bildet. Das Ganze schliesst sich in seinen Unterabteilungen zu einer durchaus organischen Einheit zusammen, dessen Aufbau äusserste Abgeklärtheit zeigt. Das Werk nimmt in allem eine Ausnahmestelle ein und erscheint hoffentlich bald in unseren Konzertsälen.

20. **Agathe Backer-Gröndahl:** Pièces romantiques für Piano op. 36 und 39. Neue Ausgabe von Dr. Johannes Merkel. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Die Bekanntschaft mit diesen Stücken ist durchaus erfreulicher Natur. Die Komponistin, deren Werke in der vorliegenden von Dr. Johannes Merkel sorgfältig revidierten und mit Fingersatz bezeichneten Neuausgabe einen wertvollen Beitrag zur Unterrichtsliteratur für vorgerückte Pianisten bilden, besitzt die immer seltener werdende Gabe, wirklich klaviergemäss zu schreiben und dem Instrument nur zuzumuten, was ihm frommt, andererseits aber ihm eine Fülle technisch wertvoller Klangkombinationen abzugewinnen. Doch auch abgesehen von diesen Vorzügen dürfen sich die Stücke als kleine, eminent charakteristische Tonpoesieen behaupten. Sie bedeuten in dieser Beziehung den natürlichen Übergang von Kjerulf zu Grieg. Harmonisch und melodisch reizvoller wie die Werke des ersteren, meiden sie doch jenen nationalen Fanatismus und die harmonische Verbohrtheit, in die letzterer manchmal verfällt.

21. **Hugo Kaun:** Fünf Gesänge und Balladen für Mezzosopran, Alt oder Bariton. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Volles Erfassen der Stimmung, ebensolche Beherrschung des musikalischen Ausdrucks lässt sich diesen Liedern durchaus nachsagen, die jedes für sich ein aus dem Vollen geschaffenes Bild ohne jeden Vorbehalt geben. Gewisse kleine harmonische Rücksichtslosigkeiten würden eine heilsame Retusche vertragen, ohne dass hierdurch dem Charakter der Lieder ein Eintrag geschähe. Die wortkarge Ballade „Der Überfall" entrollt ein märkisches Landschaftsbild mit wahrhaft zwingender Gewalt. Auf diesem arg vernachlässigten Gebiete wieder einmal wertvollem Neuen zu begegnen, ist eine besondere Freude.

22. **Waldemar von Baussnern:** Weinsegen, in alter Weise für eine Basstimme mit Klavier komponiert. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

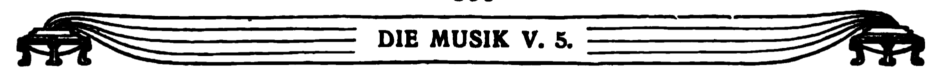
Des alten Hans Rosenblüt (um 1450) behaglicher und beschaulicher Text hat hier eine ganz zeitechte, treffliche humoristische Vertonung erfahren, und Sänger, die sich eines kräftigen Basses und möglichst spontaner Vortragskunst erfreuen, werden mit diesem zugleich neuesten und ältesten Weinlied sich einen vollen Erfolg holen.

23. **Arthur Smolian:** Laura. Ein Herzenserlebnis in drei kurzen Liedern. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Hübsche, nur in allzu bescheidenem Rahmen gehaltene Gesänge, deren dritter von besonderer Empfindungstiefe spricht. Der Stimmungsausdruck der Lieder deckt sich wohl zu sehr. Doch trifft diese Schuld wohl weniger den Komponisten, wie die Art des Erlebnisses. Hermann Teibler

24. **B. Zolotareff:** Sonate für Klavier op. 10. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Das umfangreiche Werk besteht aus nur zwei Sätzen. Der erste Satz entwickelt sich nach kurzer paraphrasierender Einleitung nach dem üblichen Sonatensatzschema. Das erste Thema setzt scharf rythmisiert ein, baut sich soweit gut auf, wird aber von einem wenig charaktervollen, stark von leerem Passagenwerk überwucherten Seitenthema in seiner Wirkung abgeschwächt. Das zweite Thema ist nichtssagend. Der Durchführungssatz hat einige gute Momente, verliert sich aber bald in Anhäufung raffinierter technischer Kniffeleien. Wie mir scheint, hat der Komponist, wohl im Hinblick auf die Widmung des Werkes an Siloti, mit einer gewissen Absichtlichkeit es darauf abgesehen, eine möglichst grosse Menge brillant klingender technischer Probleme auszuklügeln. Der zweite Teil, Thema mit Variationen, ist ungleich höher zu bewerten. Aus dem in träumerischem g-moll volkstümlich sich gebenden Thema holt Zolotareff die interessantesten Stimmungsbilder heraus. Mit seiner lebhaften Phantasie lässt er das Motiv in den verschiedensten Klangkolorierungen und rhythmischen Verschiebungen an uns



vorüberziehen. Auch hier sind die technischen Schwierigkeiten nicht gering, doch werden sie nie zur technischen leeren Phrase.

25. **A. Scriàbine:** Sonate No. 4, Fis-dur, für Pianoforte. op. 30. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Der talentvolle Russe nennt sein neuestes Klavierwerk, obwohl es nur aus einem kleinen langsamen und einem direkt sich daranschliessenden rauschenden Prestissimo-Satz besteht, merkwürdigerweise Sonate. Der Name „Phantasie" wäre hier zweckdienlicher gewesen. Der langsamere Satz, in der Form ein Präludium, wie auch das Prestissimo gehören nicht zu den besseren Erzeugnissen dieses raschproduzierenden Tondichters. Die thematische Erfindung ist nicht von der sonst bei Scriàbine gewohnten Güte. Die Harmonik ist allzu gleichmässig. Das fortwährende Fis-dur, Cis-dur, H-dur, h-moll, dazu eine fast durchweg angewandte Triolenbewegung machen das Stück bei all seiner Knappheit nicht gerade kurzweilig.

26. **Felix Blumenfeld:** Ballade für Klavier in Form von Variationen. op. 34. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Das ernste, wenn auch nicht inhaltschwere Thema hat der Komponist in seinen Variationen mehr äusserlich, technisch behandelt. Eine nennenswerte Vertiefung des Themas strebt er nicht an, gibt aber dafür dem Pianisten manch interessantes technisches Problem auf.

27. **S. Barmotine:** Thema con Variazioni für Klavier. op. 1. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

In dem vorliegenden Opus 1 zeigt sich der Komponist im Besitz eines bereits sehr achtunggebietenden Rüstzeugs der Kompositionstechnik. In einer grossen Zahl seiner Variationen gewinnt die etüdenhafte Behandlung des nicht bedeutenden Themas an Übergewicht. An anderen Stellen wieder beweist der Komponist, dass er mit einer nicht alltäglichen Phantasie das Grundthema von den verschiedensten Seiten zu beleuchten vermag. Es ist im ganzen ein sehr talentvolles Werk.

28. **Leopold Stolz:** Zwei Lieder für Bariton oder Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. — Zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. op. 4. — Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 5. — Zwei Lieder für eine hohe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 6. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Melancholie und schmerzliches Sehnen sind vorläufig noch die Grundstimmung von Leopold Stolz' tondichterischer Farbenpalette. In sämtlichen acht Liedern herrscht eine grau in grau getönte Stimmung, die der Komponist allerdings ebenso abwechslungsreich wie zu vortrefflichem und eigenartigem Ausdruck zu steigern weiss. Eine stark subjektiv empfindende Phantasie, unterstützt von einem besonderen Reichtum der Harmonik spricht da zu uns. Möge das vorzügliche Talent sich bald von dieser Schwermut losreissen und frohere Töne anstimmen.

29. **Leone Sinigaglia:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 23 Verlag: G. Ricordi & Comp., Mailand-Leipzig.

Lenaus bekanntes Gedicht „Der schwere Abend" erschöpfend zu vertonen, ist dem Komponisten nicht geglückt. Besser steht es mit seinem „Ständchen". Nach dem bekannten Schema der Serenade gearbeitet, ist es für sogenannte Schönsänger ein auf das grosse Publikum effektvoll wirkendes Vortragsstück. Das dritte Lied „Sommerfahrt" ist ebenfalls ein graziöser, mehr auf den äusseren Effekt hin gearbeiteter Gesang.

Adolf Göttmann



SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 49/51. — Unter dem Titel „Pleinairmusik" behandelt Gustave Samazeuilh die Freilichtaufführungen in Orange und in Vevey. — „Komponistenleiden" — unter diesem Schlagwort wird ein Brief veröffentlicht, den Berlioz 1841 an Liszt richtete; die lebendige Schilderung der Leiden auf der ersten Deutschlandreise schliesst mit dem Preis der Virtuosen als der Könige, während die Komponisten wie Feldherrn kämpfen müssen.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 23. — „Die symphonische Tondichtung" erfährt durch H. Kesser eine Besprechung von grosser Gründlichkeit, die zu dem Ergebnis eines ursächlichen Zusammenhanges zwischen der dichterischen Vorlage und der symphonischen Tondichtung kommt. Über „Glasenapps Wagner-Biographie in neuer Auflage" schreibt Wolfgang Golther; eine ausführliche, bildergeschmückte Studie gilt dem „Winzerfest in Vevey". Ein Nekrolog: „Heinrich Bulthaupt" von J. Beyer („Die Schönheit war der leuchtende Leitstern seines Lebens"). Endlich berichtet J. K. v. Hoesslin über „Griechisches Musikleben" („Das musikalische Empfinden und die Technik haben dank dem deutschen Einflusse grosse Fortschritte gemacht").

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 17. — Interessant sind die Anekdoten, die Franz Gräflinger unter dem Titel „Beiträge zum Studium des Menschen Bruckner" mitteilt. Die rührenden Geschichtlein gipfeln meist darin, dass Bruckner sehr naiv und kindlich den jeweiligen weiblichen Idealen seines Herzens seine Verehrung bezeigte; er begnügte sich mit wenigen alltäglichen Worten, stellte sich in der Kirche in die Nähe der Betreffenden u. dgl. m. Um so erbärmlicher erscheint die Schurkerei, die Bruckner unsittliches Benehmen gegen die Schülerinnen des Wiener Pädagogiums vorwarf: dem ehrlichen Bruckner blieben Denunziation und Untersuchung nicht erspart. Der betr. Brief an Karl Waldeck vom 21. Oktober 1871 zeigt die Empörung des Unschuldigen über die Denunziation sehr deutlich. — Über „Dramatische Kleinkunst" schreibt Ad. Prümers.

TOONKUNST (Amsterdam) 1905 No. 32—36. — A. D. Loman liefert eine Untersuchung „Over het probleem van het Dualisme en niets nieuws van Em. Ergo". — M. C. van de Rovaart behandelt das Thema „Muziek als middel van bestaan" und kommt zu sehr trüben Resultaten: die jungen Musiker haben zwar grosse Kosten zu bezahlen, aber so gut wie kein Verdienst.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, No. 17 und 18. — Gerhard Schjelderups Aufsatz „Wagners stora kärlek" findet seine Fortsetzung. E. v. Komorzynski behandelt in dem Artikel „Anton Bruckner symfonikern" persönliche Erinnerungen und charakterisiert Bruckners Symphonieen. Otto Andersson spricht („En folkmelodis vandring") über die Verbreitung einer Melodie, die sich ebenso in Wien, Steiermark und Böhmen wie im Norden findet; Ilmari Krohn über „Parallelltonarterna"; V. Novacek über „Puccini's Tosca". „Några reflexioner öfver manskvartetten" (G. A. G.) enthalten viel Schönes, namentlich treffende Bemerkungen über Spohr.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 417. — Als Eingang „Edward

Grieg" von J. S. Shedlock. Ferner „Professor Prouts table of root progressions" von Cl. A. Harris, „The music of the Balkan gipsies" von W. von Herbert (mit lebensvoller Schilderung des Vortrags der Ballade von der „Gelben Katze" durch Zigeunermädchen); „Operatic geography" von H. Sutherland Edwards (Deutschland als Meister des Dramas, Italien der Oper; die deutschen Musiker werden sich vielleicht für einige Zeit von der Oper abwenden); „Music as medicine" von Maud Matras.

ERFURTER ANZEIGER 1905, No. 257. — Max Puttmanns Artikel „Programmmusik" behandelt in ihrem Schlusskapitel Beethoven.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1905, 6. 9. — „Erinnerungen an den Oratorienkomponisten H. F. Müller" — ein Aufsatz, der mit warmen und schlichten Worten die anspruchslose Schönheit der Müllerschen Komposition ins rechte Licht stellt.

DAS KLEINE JOURNAL (Berlin) 1905, No. 262 — „Vor der Konzertsaison" betitelt J. C. Lusztig einen Artikel, der darstellt, wie schädlich die Massenproduktion in Konzertwesen und Virtuosentum wirkt und wie sehr sich das Publikum an solchem Misstand mitschuldig macht.

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1905, No. vom 14./9. Beil. — „Ein Wort zur musikalischen Bildung" spricht A. Roberty; er beklagt den Mangel des Musikgeschichtsunterrichts in den Musikschulen.

DIE RHEINLANDE (Düsseldorf) 1905, April bis September. — Die Artikelfolge „Franz Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge und Balladen mit Texten von Schiller" von Ludwig Scheibler, eine wegen ihrer Gründlichkeit und Vollständigkeit sehr wertvolle Arbeit, befasst sich zuerst mit der Vorgeschichte von Schuberts Liedern. Scheibler lässt sie mit 1779 als dem Anfangsjahr des „volkstümlichen Liedes" beginnen und bespricht Reichardt, Zumsteeg und Zelter, ferner auch Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Weber als Vorgänger Schuberts. Sodann behandelt er Schuberts Schillerlieder von „Hagars Klage" (1811) bis zum „Pilgrim" — dabei auch zahlreiche dem grossen Publikum unbekannte Lieder zum erstenmal würdigend und in ihrer Bedeutung für Schuberts Entwicklung kennzeichnend — wie in der Arbeit denn überhaupt sehr viel sich findet, was zum Verständnis von Schuberts Wesen und Leben beitragen wird. Den Abschluss der umfangreichen Abhandlung bildet eine kritische Übersicht über die einschlägige Literatur.

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) 1905, No. 6013. — Ludwig Wegmanns Artikel „Der junge Lanner" bespricht das Leben und das Schaffen von Josef Lanners Sohn, der, am 23. Januar 1835 geboren, schon am 27. September 1855 gestorben ist. Seine Kompositionen, meist anspruchslose Tänze und Märsche, sind voll Grazie und erfüllt von echt Wienerischem Geist.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 52—58. — Für „Stilvolle Aufführungen alter Orchestermusik" ergreift Detlef Schultz das Wort. Unter dem Schlagwort „Wagnerianer als Mythenbildner" verdammt August Spanuth jene fanatischen Freunde Wagners, die seiner ersten Gattin gern alles Schlechte nachsagen. Sehr schön ist, was Paul de Stoecklin in seiner Studie „Französisches Musikleben" über die französische Volksseele sagt; er kommt zu dem Schluss, dass die musikalische Bildung des Volks in Frankreich noch in ihren Anfängen stehe und das Volk erst an absolute Musik gewöhnt werden müsse. Friedrich Brandes begrüsst „Felix Draeseke" zum 70. Geburtstag („ein Mann und Künstler von echt deutscher Art!").





NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 18—19. — „Über Versuche zur sicheren Erlangung einer ausreichenden Klaviertechnik" spricht Eduard Reuss, über „Musikalische Elemente in der modernen Lyrik" Karl Röttger (Richard Dehmel als ein besonders musikalischer Lyriker). Josef Pembaurs „Beitrag zum Studium des Menschen Bruckner" enthält die köstliche Schilderung einer Kontrapunktstunde Bruckners, in der altes Regelwerk und moderne Freiheit ebensosehr nebeneinander bestehen, wie sie vereint in Bruckners Symphonieen anzutreffen sind. „Aus der neueren Wagner-Literatur" betitelt sich eine Studie von Max Vancsa.

DEUTSCHLAND (Weimar) 1905, No. 37. — „Vom Operntext" spricht Gustav Dippe; er betont, anschliessend an die Bedeutung der Musik bei Elsas erstem Auftreten im „Lohengrin", es sei die eigentümlichste Kraft der Oper, blosse Vorgänge durch Steigerung ihres Stimmungsgehaltes einerseits zu vertiefen und andererseits für die Charakterisierung zu verwenden.

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1905, No. 3. — Enthält einen Bericht Max Morolds über „die 41. Tonkünstlerversammlung", ferner eine Analyse von „Max Regers Sinfonietta" von Max Hehemann („ein einfaches Stück Musik, ein Glück in Tönen") und einen Artikel „Theorieunterricht am Konservatorium" von Roderich v. Moisisovics.

SCHWEIZERISCHE ZEITSCHRIFT FÜR GESANG UND MUSIK (St. Gallen) 1905, No. 17. — Enthält die Artikel „Eidgenössisches Sängerfest in Zürich", „VI. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins" und „Kompositionen Schillerscher Dichtungen.

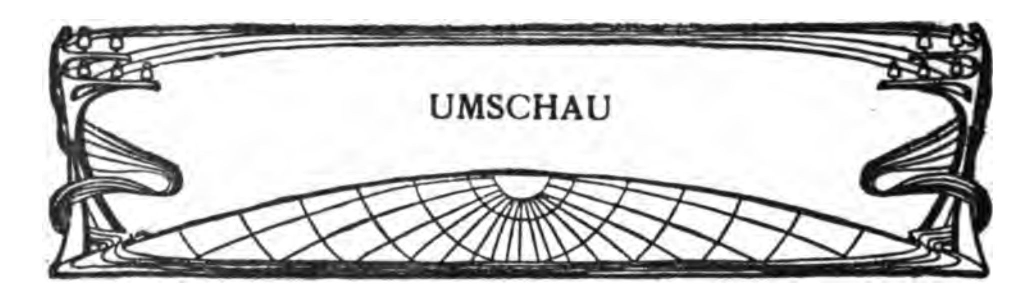
FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, 1. Oktoberheft. — U. d. T. „Ur Pacius' brefsamling" teilt Otto Andersson drei Briefe von Z. Topelius an Pacius mit. „Felix Draeseke" wird von A. Ingman gefeiert („Hans stil är bred, storslagen, sträng, lidelsefullt trotsig, dock äfven på sina ställen genombruten af en välgörande värme och innerlighet i känslan, som talar omedelbart till hjärtat"). Die „Harmlösa aforismer" von Paul Marsop erschienen nun in schwedischem Gewande. Über „Den ungerska folk- och zigenarmusiken" berichtet Andow Cserna; eine schöne Behandlung des Wesens der ungarischen Nationalmusik.

DIE GEGENWART (Berlin) 1905, No. 37. — M. Richard Graef handelt über „Musikalisches Gehör und Raumsinn"; er wünscht ein anschauliches Hilfsmittel, durch das der Sänger ebenso, wie es der Musiker vermag, seinen Raumsinn ausbilden kann. Erst dann wird ohne den Zwang des Auswendiglernens ein Band zwischen Sänger und Notenblatt bestehen.

ERFURTER ANZEIGER 1905, No. 275/9. — Max Puttmann führt seine Betrachtung „Programm-Musik" bis auf Richard Strauss und feiert „Camille Saint-Saëns" als Siebzigjährigen.

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1905, No. 10. — Walter Lückhoff empfiehlt „Reisende Harmonium-Ensembles" als ein Mittel zum Aufschwung der Harmoniummusikpflege. Sehr hübsch ist H. Oberbachs Plauderei „Unsere letzte Hausmusik-Saison"; „Peter Cornelius als Mensch und Dichter" eine wertvolle Skizze von Hans Freimark.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 9/10. — Enthält den Artikel „Der XVIII. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Rothenburg o. d. T." von H. Sonne.



NEUE OPERN

Adolf Aichinger: „Die Rosenkönigin" betitelt sich eine dreiaktige komische Oper des Zürcher Kapellmeisters.

Umberto Giordano: „La Festa di Nilo" nennt sich ein neues Bühnenwerk, an dem der Komponist zurzeit arbeitet. Die Handlung spielt in Ägypten während der Napoleon-Zeit. Victorien Sardou hat das Libretto geschrieben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Wien: Direktor Mahler hat die „Halka" des 1872 verstorbenen polnischen Opernkomponisten Moniuszko in den Spielplan aufgenommen, deren Text der Bildhauer Lewandowski ins Deutsche übertrug.

KONZERTE

Dortmund: Der Musikverein hat für die Saison angekündigt: „Elias", „Weihnachtsoratorium", „Die deutsche Tanne" von Fr. E. Koch, „Christus" von Liszt und eine Beethovenfeier. Solistisch werden mitwirken die Damen Cahnbley-Hinken, Else Bengell, Frau Küchler, Frau Geller-Wolter, Johanna Dietz, Luise Hövelmann-Tornauer und die Herren Kohmann, Metzmacher, Walther, Weissenborn, von Fossard und Gausche, von Dohnanyi (Klavier). Zu den Hüttnerschen philharmonischen Solistenkonzerten sind verpflichtet worden: das Sängerpaar Kraus-Osborne, Backhaus (Klavier), Renée Chemet (Violine), Elly Ney (Klavier) und das Ehepaar Jaques-Dalcroze. An Neuheiten gelangen zur Aufführung Symphonieen und Tondichtungen von G. Schumann, Reger, Bruckner, R. Strauss, H. Wolf, Cornelius u. a. Für die Serie der Hornungschen Künstlerkonzerte sind gewonnen: O. Voss, Ellen Saatweber-Schlieper (Klavier), van Eweyk, Lula Mysz-Gmeiner (Gesang), Ysaye, Bram Eldering (Geige) und M. Reger.

Glasgow: Von Chorwerken werden erwartet: Bachs Matthaeus-Passion, Elgars Apostel, Händels Messias, Cowen's John Gilpin, Wagners Fliegender Holländer — alles das durch die „Choral- und Orchester-Unien". — Das Scottish-Orchestra wird, neben seinem ständigen Leiter Dr. Cowen, noch von Hans Richter, Hausegger und Colonne dirigiert werden, und hat ein überreiches Programm avisiert, ebenso die Philharmonie, die uns neben vielen älteren Werken Massenet's Narcissus, Berlioz' Kindheit Christi, Coleridge's Hiawatha verheisst.

Strassburg i. E.: Die Stadtverwaltung zeigt für die Wintersaison 1905/6 wie üblich 8 Abonnementskonzerte im Sängerhaussaal an, unter Direktion von Fr. Stockhausen, daneben ein Chorkonzert sowie zwei Volkskonzerte im Aubettesaal. Von Novitäten sind u. a. in Aussicht genommen d'Alberts Ouvertüre Improvisator, Symphonieen von Gorter, Mahler (No. III), G. Schumann, R. Strauss' Taillefer, Wolf-Ferrari's Vita nuova, Enrico Bossi's Das hohe Lied usw., von hier noch unbekannten Solisten Antonia Dolores, Tilly Koenen, Ernst von Dohnanyi usw. — Ferner finden vier

städtische Kammermusiksoireen statt. Auch der Tonkünstlerverein ladet zu seinen 8 Kammerabenden wiederum ein.

Teplitz-Schönau: Das Programm für die sechs philharmonischen Konzerte (Dirigent: Franz Zeischka) lautet: I. Konzert. Solist: Dr. Raoul Walter. 1. Johannes Brahms: Symphonie No. 4, e-moll. 2. Peter Cornelius: Erste Ouvertüre (h-moll) zur Oper „Der Barbier von Bagdad", 3. Peter Cornelius: Arie des Nureddin aus „Barbier von Bagdad", 4. Arthur Willner: „Sehnsucht", symphonisches Stimmungsbild nach dem Gedichte von Friedrich van Schiller, 5. Lieder mit Klavierbegleitung, 6. Richard Wagner: Walthers Preislied aus „Die Meistersinger von Nürnberg". II. Konzert. Solisten: Adrienne von Kraus-Osborne und Dr. Felix von Kraus. 1. Ludwig von Beethoven: Symphonie No. 7 A-dur, 2. F. Schubert: „Die Allmacht" mit Orchesterbegleitung (Instrumentation von Felix Mottl), 3. G. F. Händel: Arie aus „Messias", 4. Georg Schumann: Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema, op. 30, 5 und 6. Lieder mit Klavierbegleitung, 7. Johannes Brahms: Duette op. 28. III. Konzert. Solist: B. Hubermann. 1. W. A. Mozart: Symphonie No. 41 C-dur (Jupiter), 2. Anton Dvořák: Konzert für Violine mit Orchester, 3. Robert Schumann: Ouvertüre zu „Manfred", 4. Violinvorträge mit Orchesterbegleitung. a) L. van Beethoven: Romanze G-dur. b) Ignaz Brüll: Scène espagnole. c) Ignaz Brüll: Tarantella. IV. Konzert. Solist: David Popper. 1. Richard Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche, 2. Jos. Haydn: Konzert C-dur für Violoncello und Orchester, 3. Max Reger: Symphonietta, 4. D. Popper: Suite „Im Walde". V. Konzert. Eugen d'Albert-Abend. Solisten: Hermine d'Albert-Fink und Eugen d'Albert. 1. Eugen d'Albert: Vorspiel zu dem musikalischen Lustspiel „Die Abreise", 2. Johannes Brahms: Konzert No. 2 für Klavier und Orchester, B-dur, 3. Eugen d'Albert: Vier Gesänge mit Orchesterbegleitung a) Wie wir die Natur erleben. b) Venushymne. c) Lebensschlitten. d) Wiegenlied. 4. Eugen d'Albert: Vorspiel zu der Oper „Der Improvisator", 5. Klaviersoli: a) A. Zanella: Menuett. b) P. Juon: Humoreske. c) Schubert: Impromptu, op. 142, No. 4. VI. Konzert, Felix Weingartner-Abend. Solisten: Helene Staegemann und Felix Weingartner. 1. „König Lear", symphonische Dichtung für grosses Orchester; 2. Lieder mit Orchesterbegleitung. a) Des Kindes Scheiden. b) Mondaufgang (Erstaufführung). c) Plauderwäsche. 3. Erste Symphonie, G-dur. 4. Lieder mit Klavierbegleitung. a) Hochsommer. b) Ich fürcht nit Gespenster. c) Wenn schlanke Lilien wandelten. d) Schifferliedchen. 5. „Das Gefilde der Seligen", symphonische Dichtung für grosses Orchester. — Ausserdem findet am 18. Februar in den Vereinshaussälen ein Kammermusik-Abend des Rosé-Quartetts statt, bei dem zum Vortrage gelangen: 1. Johannes Brahms: Streichquartett B-dur, 2. L. van Beethoven; Streichquartett a-moll, 3. Ed. Grieg: Streichquartett g-moll.

Verden (Aller): Das dieswinterliche Programm des Oratorienvereins sieht neben kleineren Werken eine Aufführung des Elias von Mendelssohn (u. a. Konzertsänger Paul Haase-Berlin) und der Konzertkantate „Aus Deutschlands grosser Zeit" von Ernst H. Seyffardt vor. Die Männerchöre in der Kantate werden vom Militärgesangverein gesungen. Der Domchor sang Max Regers Weihnachtskantate „Vom Himmel hoch, da komm ich her". Der Verein für Kunst und Wissenschaft hat u. a. die Duettistinnen

Dora Schulze und Anna Brill, Pianist Schlotke, Kammervirtuos Lorleberg, Marie Woltereck verpflichtet. Die Vereine stehen unter musikalischer Leitung des Domorganisten Ernst Dieckmann.

Warschau: Die „Philharmonie" entbehrt für ihre grossen Konzerte eines ständigen Kapellmeisters, da ihr voriger, Emil von Mlynarski, zum Direktor des Warschauer kaiserlichen Musikinstituts ernannt worden ist. Daher wurden eine Anzahl bedeutender Dirigenten aus dem Auslande verpflichtet. Den grössten Prozentsatz zu diesen stellt Deutschland, denn es werden Ernst von Schuch, Felix Weingartner, Richard Strauss, Karl Muck und Bernhard Stavenhagen dirigieren. Auch Chevillard wird in Warschau die Battuta schwingen.

Wien: Die Philharmoniker veranstalten unter Leitung von Felix Mottl und Karl Muck acht Abonnementskonzerte, in denen u. a. Werke zur Aufführung gelangen von Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Haydn, Liszt, Mozart, Schubert und Schumann. Zur Erstaufführung gelangen Beethoven, „Schlacht bei Vittoria"; Ernst Boehe, „Odysseus' Heimkehr"; Cornelius, Ouvertüre zur Oper „Der Cid"; C. F. Löffler, „La Mort de Tintagiles"; Max Reger, Sinfonietta; August Reuss, „Judith"; Georg Schumann, Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema; Jean Sibelius, Zweite Symphonie; Richard Strauss, „Macbeth".

Der Konzertverein veranstaltet wieder zwei Zyklen von je sechs Symphoniekonzerten unter Leitung von Ferdinand Löwe. Es gelangen zur Aufführung Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner, Brahms, Bruckner, Richard Strauss, ausserdem in Wien noch nicht aufgeführte Werke von Cornelius (Original-Ouvertüre zu „Barbier von Bagdad"), Tschaikowsky („Der Sturm"), Ernst Boehe („Odysseus Ausfahrt und Schiffbruch"), Enrico Bossi (Suite), Ferruccio Busoni (Lustspiel-Ouvertüre), Edward Elgar (Introduktion und Allegro für Streichorchester), Ernst von Dohnanyi (Klavierkonzert), Josef B. Förster („Cyrano de Bergerac"), Kamillo Horn (Scherzo), Hans Pfitzner (Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn").

In den Gesellschaftskonzerten unter Direktion von Franz Schalk kommen eine Reihe von Novitäten zur Aufführung: „Der Traum des Gerontius" von Elgar, Gustav Mahlers Fünfte Symphonie, Diepenbrocks „Te Deum", „Der Blumen Rache" von Pfitzner und neue Chöre von Max Reger und Richard Strauss; ausserdem kommen a cappella-Chöre von Palestrina, Cherubini und Brahms in den Gesellschaftskonzerten zur Erstaufführung, und endlich wurden J. S. Bachs „Matthäus-Passion", Haydns „Jahreszeiten", Mendelssohns „Lobgesang" und Mozarts „Offertorium de Venerabili" in die Programme aufgenommen.

Wiesbaden: Für die sechs Symphonie-Konzerte der Königlichen Kapelle unter Leitung von Franz Mannstaedt sind folgende Solisten gewonnen worden: Eugen d'Albert, Leopold Godowsky, Alexandre Petschnikoff, Emil Steger (Bariton) und Franz Nowak (Violine).

TAGESCHRONIK

Die Richard Wagner-Gesellschaft, deren Ehrenpräsident Ernst v. Wildenbruch, deren Präsident Prof. Dr. Josef Kohler ist, hat einen Deutschen Bund ins Leben gerufen, um ein Deutsches National-Theater für Meisterfestspiele an

geschichtlich denkwürdiger Stätte, voraussichtlich bei der Wartburg zu Eisenach, zu schaffen. Zur Unterstützung dieses Zweckes wird die Richard Wagner-Gesellschaft in den Monaten Februar und März 1906 das Trauerspiel von Otto Borngräber „König Friedwahn," das in Dresden vor kurzem seine Uraufführung erlebt hat, an einem Berliner Theater zur Aufführung bringen. Anmeldungen zur Mitgliedschaft der Richard Wagner-Gesellschaft und des Deutschen Bundes zur Schaffung eines deutschen National-Theaters für Meisterfestspiele sind zu richten an den Direktor der Richard Wagner-Gesellschaft und des Deutschen Bundes Maximilian Burg, Berlin W., Rankestrasse 22, der zu jeder weiteren Auskunft gern bereit ist.

Die Richard Wagner-Sache hat durch den vor kurzem erfolgten Tod Charles Ephrussi's in Paris einen eifrigen Förderer verloren. Der Genannte, ein reicher Kunstfreund und Kunstkenner, der sehr wertvolle Sammlungen hinterlassen hat, war als Kunstkritiker wie als Schriftsteller ein enthusiasmierter Wagnerfreund, und wenn heute jenseits der Vogesen Wagner eine so grosse Gemeinde hat, wo er früher ausgezischt wurde, so hat Charles Ephrussi einen grossen Anteil daran.

Fritz Steinbach erhielt Einladungen zur Leitung einer grösseren Anzahl von Konzerten im In- und Auslande für diese Saison. Konnte er wegen seiner umfangreichen Tätigkeit im Gürzenich und Konservatorium nicht allen Anerbietungen Folge leisten, so wird er doch der Reihe nach in Koblenz, Berlin, London, Brüssel, New York und Saarbrücken als Dirigent grosser Aufführungen erscheinen. Es sei bemerkt, dass seine Anwesenheit in Brüssel einer dreitägigen Mozartfeier gilt, bei der er an den ersten beiden Abenden Konzerte, dann aber im Théâtre du Parc „Figaros Hochzeit" leiten wird.

W. J. Safonoff hat die Stellung des Direktors am Konservatorium von Moskau aufgegeben und auch die ihm angebotene Direktorstelle am Konservatorium in Petersburg abgelehnt. Das Professoren-Kollegium beschloss, sich an den Präsidenten der kais.-russ. Musik-Gesellschaft, den Grossfürsten Konstantin Konstantinowitsch, zu wenden und um die Autonomie der Institution zu bitten. Die Gärungen im Lande wirken auf die Gemüter der lernenden Jugend, Unruhen im Semester sind kaum zu vermeiden. Es werden schwere Forderungen an die Zöglinge gestellt, auch die Zahlung für das Frühlingssemester, die Zeit wo das Konservatorium geschlossen stand, wurde gefordert. Eine Bittschrift um Ablassung der Zahlung ist an das Direktorium eingereicht worden. Von den Zöglingen in Petersburg (101 an der Zahl), die im Februar ausgeschlossen wurden, werden diejenigen wieder aufgenommen, die vor dem 1. Oktober die Bittschrift um Aufnahme eingereicht haben.

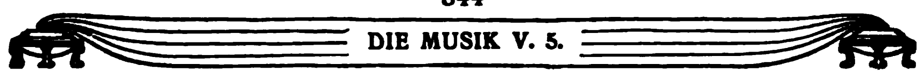
Der Professor am Konservatorium in Odessa Georg Lalewicz, ein Schüler der Essipoff, hat infolge der trostlosen Verhältnisse dieser Stadt seine dortige Stellung aufgegeben und ist einem Ruf an das Konservatorium zu Krakau gefolgt.

Prof. Dr. Hugo Riemann wurde zum etatsmässigen ausserordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig ernannt.

Der Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha hat José Vianna da Motta zum Herzogl. Sächs. Hofpianisten ernannt.

Der Opernsängerin Charlotte Huhn in München wurde vom Prinzregenten der Titel einer Königl. Hofopernsängerin verliehen.

Kammersängerin Helene Staegemann erhielt vom Herzog von Anhalt den Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft.



Musikdirektor Josef Zöhrer in Laibach wurde aus Anlass seines 40jährigen Dienstjubiläums durch Verleihung des goldenen Verdienstkreuzes mit der Krone ausgezeichnet.

Georg Droescher, der Oberregisseur der königl. Oper in Berlin, erhielt vom Herzog von Koburg-Gotha das Ritterkreuz II. Klasse des Sachsen-Ernestinischen Hausordens.

Dem Hofkonzertmeister Alfred Meyer in Schwerin i. M. wurde von der Königin der Niederlande der „Hausorden von Oranien" verliehen.

Die Sammlung deutscher Männerchöre, die vor etwa zwei Jahren auf die Initiative und unter Leitung des deutschen Kaisers begonnen wurde, schreitet rüstig vorwärts. Der populäre Wiener Liederkomponist Kirchl äusserte sich über die Sammlung in etwa folgender Weise: Sie wird annähernd 10000 Männerchöre in mehreren Bänden umfassen und im Laufe des nächsten Jahres veröffentlicht werden. Das Werk wird nicht nur die eigentlichen Volkslieder, deren Verfasser nicht mehr bekannt sind, sondern auch spätere Lieder, die in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen sind, z. B. „Sah ein Knab' ein Röslein stehn," und schliesslich auch allgemein beliebte Männerchöre aus neuer und neuester Zeit enthalten. Kaiser Wilhelm hat in der letzten Sitzung der Zentralkommission durch Geheimrat Schmidt mitteilen lassen, er wünsche für die Sammlung einen ganz aussergewöhnlich niedrigen Preis festgesetzt, damit auch der allerkleinste Gesangverein sich das Werk anschaffen könne.

1906 wird das 16. Schlesische Musikfest wieder unter der Leitung des Hofkapellmeisters Dr. Muck-Berlin stattfinden. Protektor ist Graf Hochberg auf Rohnstock.

Das Lortzing-Denkmal in Berlin, ein Marmorwerk, das Casal nach dem Entwurf von Prof. Eberlein ausführt, soll seinen Platz an der Tiergartenstrasse, unweit der Stülerstrasse erhalten.

Mit dem Bau des neuen Hoftheaters in Weimar auf dem Platze des alten, nur etwas weiter nach dem Sophienstift zu, soll im Frühjahr 1906 begonnen werden. Man hofft den Bau bis Winter 1907 fertigzustellen.

Der Magistrat von Freiburg i. B. hat beschlossen, durch Baurat Seeling-Berlin ein neues Theater für 3200000 Mark bauen zu lassen.

Das Zustandekommen der Reichsmusikbibliothek, die in Deutschland begründet und für die der Name Deutsche Musiksammlung gewählt werden soll, ist nunmehr als gesichert anzusehen; wahrscheinlich wird sie am 1. April 1906 eröffnet werden. Die grossen deutschen Musikalienverlagsfirmen, die sich bisher abwartend verhalten haben, haben ihre Beteiligung zugesagt. Auch die ersten Wiener Verlagshäuser, ferner russische, ungarische und italienische Firmen haben ihre Mitwirkung versprochen.

Das Kaim-Orchester in München wird im Mai 1906 nach Mannheim zu ständigem Aufenthalt übersiedeln. Bei seinem Einzug wird es ein viertägiges Musikfest — Beethovenfest — veranstalten.

Das Berliner Komitee zur Förderung der Jugend-Konzerte veranstaltete unter Mitwirkung von Luise Klosseck-Müller (Gesang), Margarete Pix (Rezitation), Jascha Sussmann (Violine), und Max Battke (Klavier) am 4., 5. und 6. November je ein Jugendkonzert in Rathenow, Brandenburg a. H. und Quedlinburg, das in allen Städten ausverkauft und von erfreulichem Erfolge begleitet war. In Quedlinburg haben die städtischen und Schulbehörden die Weiterführung der Konzerte aus städtischen Mitteln beschlossen.

Eine neue flämische Oper „De Vlasgaard," Text von René de Clercq und Alfons Sevens, Musik von Josef Van der Meulen, wurde kürzlich bei ihrer Uraufführung im flämischen Theater in Gent mit weitgehendem Enthusiasmus aufgenommen, der auch bei der schnellen Folge von einem Dutzend Wiederholungen anhielt. Inzwischen fand dieser Erfolg der dreiaktigen, volkstümlich angelegten und sehr dramatisch abschliessenden Oper bei einer Aufführung in Brüssel volle Bestätigung von seiten der Presse wie des Publikums. Auf Wunsch der Verfasser hat Paul Hiller in Köln die Bearbeitung des Werks für die deutsche Bühne und die freie Übertragung des Textbuches ins Deutsche übernommen.

Der Zentral-Verband deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine hielt am 16. und 17. September im Künstlerhause zu Leipzig seine zweite ordentliche Delegierten-Versammlung ab. Kapellmeister Ad. Göttmann-Berlin eröffnete und leitete die Sitzungen. In seiner Begrüssungsrede gab er einen kurzen Überblick über Zweck und Ziele des im Jahre 1903 begründeten Z. V. Der erste Sitzungstag beschäftigte sich mit der Pensions-Anstalt. Der auf Grund der Verhandlungen mit dem kaiserl. Aufsichtsamt geänderte Statuten-Entwurf wurde vom General-Sekretär Leop. Hausmann vorgelegt und von der Versammlung einstimmig en bloc angenommen. Der Aufsichtsrat, der nach den Bestimmungen des neuen Entwurfes gewählt wurde, besteht aus den Berliner Herren: Kapellmeister Ad. Göttmann, Rich. J. Eichberg und Prof. Herm. Schröder. Am zweiten Tage wurde der Versammlung der Plan der Musik-Fachausstellung, die im Mai 1906 in Berlin veranstaltet wird, eingehend erläutert. Sodann hielt Herr Rich. J. Eichberg einen sehr instruktiven Vortrag über die vom Verband beschlossene Lehrer-Prüfung, die vom Berliner Tonkünstler-Verein bereits mit Erfolg eingeführt ist.

Unter dem Titel „Handbuch für Konzertveranstalter" wird der österreichische Dürerbund einen praktischen Behelf zur Veranstaltung von Konzerten herausgeben, der eine von Dr. Richard Batka verfasste vollständige Anleitung zur Veranstaltung von Konzerten enthält. Weiteres werden die mit dem äusseren Konzertbetriebe zusammenhängenden ästhetischen und praktischen Fragen eingehend erörtert. Das Handbuch umfasst folgende Kapitel: Wie veranstaltet man ein Konzert? Der Konzertveranstalter, Konzertarten, das Engagement, der Verkehr mit den Künstlern, das Programm, der Saal, die Propaganda, Konzertsitten, Konzertagenturen, konzertierende Künstler, Städteschau, Gesetze. — Reklamationen und Anfragen, Materialsendungen usw. sind an das Sekretariat des Dürerbundes in Prag II, Brenntegasse 63 zu richten. Vorausbestellungen an Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Das „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel" vom 18. September schreibt: Die Brahms-Gesellschaft in Wien plant die Erbauung eines Gedächtnishauses für den entschlafenen Meister der Tonkunst Johannes Brahms. Der Stadtrat von Wien hat ihr zu diesem Zweck einen geeigneten Baugrund an der Elisabethpromenade überlassen. Das Haus soll Andenken an den Verstorbenen aufnehmen und zu einem Museum ausgestaltet werden.

Die „Deutsche Armeemusik-Zeitung" hat sich der Mühe unterzogen, eine Statistik der Konzerte im Zoologischen Garten in Berlin während der Sommersaison 1905 aufzustellen. Danach gaben in der Zeit vom 28. April bis zum 15. August 15 verschiedene Kapellen der Garderegimenter insgesamt 214 Konzerte. Hierbei erscheint das Musikkorps des Königin Augusta-Garde-Grenadierregiments

(königl. Musikdirigent Przywarski) mit 62 Aufführungen am stärksten vertreten. Als begünstigtster Tondichter marschiert an der Spitze Richard Wagner, der in den 214 Konzerten mit 17 Werken bzw. Selektionen nicht weniger als 301 mal zur Geltung kam. Ihm folgt als Nächstbevorzugter der Walzerkomponist Camillo Morena, der mit 26 Werken 221 mal auf den Programmen stand. Die Familie Strauss sah sich mit 29 Werken 153 mal berücksichtigt, Beethoven mit 19 Werken 89 mal, Verdi mit 7 Werken 77 mal, Bizet mit 3 Werken 64 mal, Meyerbeer mit 7 Werken 62 mal, Franz Schubert mit 11 Werken 56 mal. Damit wäre der Reigen der über 50 mal Aufgeführten geschlossen. Weiter wurden Werke gespielt: von Weber 48, Liszt, Lortzing und Rubinstein je 45, Mozart 39, Brahms 34, Leoncavallo und Thomas je 32, Mascagni und Adam je 30, Mendelssohn 27, Haydn 20, Bach 17, Händel und Kienzl je 16, Gluck 13, Humperdinck und Kreutzer je 12, Tschaikowsky 11, Schumann 10, Grieg 7, Massenet 6, Bruch 5, Gade 3, Berlioz, Goldmark und Litolff je 2 und Raff 1 mal. Unter den Komponisten leichteren Genres figurieren ferner u. a.: Delibes 33, Waldteufel 27, Offenbach und Zeller je 15, Lanner 4, Millöcker 2 und Czibulka 1 mal.

Zur Pflege, Förderung und Hebung des Musiklebens von Charlottenburg ist kürzlich von Kunstfreunden und Berufsgenossen eine Musikgesellschaft begründet worden, wie sie in anderen deutschen Städten seit Jahren besteht und dort den Hauptfaktor für die Entwicklung und Entfaltung einer vornehmen ernsten Kunstrichtung bildet. Das Kuratorium besteht aus den Herren: Direktor Max Battke, Direktor Maximilian Burg, Prof. Ferruccio Busoni, Königl. Hofkapellmeister Dr. Carl Muck, Redakteur und Stadtverordneter Dr. Penzig, Musikschriftsteller Julius Edgar Schmock, Oberlehrer Dr. Adolf Weissmann. Die Gesellschaft hat es sich zunächst zur Aufgabe gestellt, im pädagogischen Sinne zu wirken unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Produktion und im Anschluss daran musikalische Aufführungen grösseren Stils zu veranstalten. Demzufolge ist eine Musikbildungsanstalt ins Leben getreten, für deren Bestrebungen hervorragende Lehrkräfte ihre Erfahrung und ihr Können einsetzen. Zur Ausbildung schaffender und ausübender Künstler für die Bühne und den Konzertsaal ist eine Meisterschule vorgesehen, die Schule für Hausmusik ist für den jüngeren Nachwuchs und für Kunstfreunde bestimmt. Um das Interesse für die Werke zeitgenössischer Tonsetzer seitens der Schüler der Anstalt, Berufsmusiker und Kunstfreunde zu erhöhen, ist eine Ensemble-Klasse eingerichtet worden, in der Novitäten, auch Manuskripte für den Konzertsaal und für Unterrichtszwecke zur Aufführung vor Berufsgenossen, Kunstfreunden und Verlegern vorbereitet werden. Zur Ausbildung von Gesanglehrern an höheren, mittleren und Volksschulen, von Lehrern und Lehrerinnen der übrigen Unterrichtsfächer ist der Anstalt ein Seminar angeschlossen. Anfragen sind zu richten an die Direktion der Musikgesellschaft zu Charlottenburg, Rankestrasse 22. — Die Musikgesellschaft wird noch in diesem Winter mit einem eigenen Orchester vor die Öffentlichkeit treten und hat für die Direktion der Konzerte die Herren Prof. Ferruccio Busoni-Berlin, Hofkapellmeister Gille-Hamburg, Hofkapellmeister Dr. Muck-Berlin, Prof. Panzner-Bremen, Generalmusikdirektor von Schuch-Dresden, Maëstro Toscanini-Mailand, Kapellmeister Zimmer-Berlin gewonnen. Die Konzerte finden am 24. November, 8. Dezember, 10. Januar, 7. Februar, 7. März und 4. April im Konzertsaal des „Tiergartenhof", am Bahnhof Tiergarten, statt.

Die Hoffnungen, die an die Veröffentlichung des „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius in der von den späteren Zusätzen und Änderungen befreiten

Originalgestalt geknüpft wurden, scheinen sich zu erfüllen. Die erste Aufführung in der neuen Fassung fand am 10. Juni 1904 bei Gelegenheit des Cornelius-Festes im Hoftheater zu Weimar mit grossem Erfolge statt. Am Stadttheater zu Magdeburg hat sich die neue Fassung bereits eingebürgert, an den Hof- und Stadttheatern in Braunschweig, Bremen, Dessau, Düsseldorf, Elberfeld, Graz, Leipzig, Nürnberg, Prag, Strassburg i. E. ist sie angenommen und zum Teil bereits erprobt worden.

Der internationale Lyzeum-Klub für geistig arbeitende Frauen schreibt einen Wettbewerb für Werke von Komponistinnen aller Nationen aus. Instrumental- und Vokalkompositionen jeder Art, sowohl für Orchester und Chöre wie für Soloinstrumente und Einzelstimmen sind zugelassen, doch dürfen sie weder schon im Druck erschienen, noch öffentlich aufgeführt worden sein. Die Arbeiten müssen bis zum 1. Mai 1906 im Bureau des Londoner Klubs, London W. Piccadilly 128 eingeliefert werden. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren Colonne (Paris), Coward (London), Draeseke (Dresden), Gedalge (Paris), Goldmark (Wien), Humperdinck (Berlin), Sgambati (Rom). Die preisgekrönten Werke sollen dann in einem eigenen öffentlichen Konzert in London, in Berlin und in Paris aufgeführt werden.

Das von der Konzert-Direktion Leonard in Berlin veranstaltete Preisausschreiben für ein Violinkonzert (Preisrichter: Willy Burmester, Friedrich Gernsheim, Philipp Scharwenka) ist ohne Resultat geblieben, da sich zwei der Preisrichter überhaupt gegen die Verteilung eines Preises ausgesprochen hatten. Es waren 32 Violinkonzerte eingegangen.

Aus Brüssel wird uns geschrieben: Bei dem diesjährigen Wettstreit um den Römerpreis ging unter 8 Teilnehmern Herr Delune aus Brüssel als Sieger hervor. Die Aufgabe bestand in einer Kantate für Soli, Chor und Orchester, betitelt „Der Tod des König Jean Raynaud.“ Das preisgekrönte Werk wird im November öffentlich aufgeführt werden.

In Nürnberg hat sich vor kurzem unter dem Vorsitz von Albert Pfeiffer-Bonn ein Adolf Wallnöfer-Verein gegründet.

In Karlsruhe i. B. hat sich ein Bachverein zur Aufführung der grossen Werke des Altmeisters gebildet.

Unter dem Namen „Pfälzisches Konservatorium für Musik“ ist in Neustadt a. d. H. eine Musikschule ins Leben getreten, die der Leitung von Musikdirektor Philipp Bade untersteht.

In Rotterdam ist die Gründung einer niederländischen Oper zu verzeichnen, deren Truppe sich aus Mitgliedern des ehemaligen van der Lindenschen Ensembles zusammensetzt. Dem Plane des verdienten Gründers begegnet man allerdings nach den bisherigen Erfahrungen mit einer Nationaloper, die weder in England noch in Holland erstehen will, mit Zweifeln, doch hat der Gründer van der Linden durch eine geschickte und eifrige Propaganda kapitalkräftige Kreise für seine Idee zu gewinnen verstanden, so dass das neue Kunstinstitut in finanzieller Hinsicht gesichert und gegen die Opfer der ersten Versuchsjahre gefeit ist. Es wird ferner berichtet, dass unter den eingereichten Opern von Bouman, Stötz, Grelinger, Wagenaar, Beijerlé und Schuijer eine schöne Auswahl getroffen werden konnte.

Am 1. Oktober fand in Halberstadt die Eröffnung des neuen Theaters statt, das nach den Plänen Bernhard Sehrings im Laufe von 1½ Jahren mit einem Kostenaufwand von 500000 Mark errichtet worden ist.

Die Dresdner Volks-Sing-Akademie zählt, wie wir dem 5. Jahresbericht entnehmen, heute 439 singende und 972 zuhörende Mitglieder, die einen Wochenbeitrag von 10 Pf. bezahlen. Der Eintritt für alle Veranstaltungen und Übungen ist frei, auch die Benutzung der musik-literarischen Bibliothek ist unentgeltlich. Zu den Konzerten finden regelmässige Einführungs-Abende statt.

Die Akademie für Vokalmusik in Paris, die sich besonders die Pflege des französischen Liedes und zwar unter persönlicher Anleitung der Komponisten angelegen sein lässt, tritt in ihren zweiten Jahrgang. Die Kurse finden jeden Mittwoch und Sonnabend in der „Maison Pleyel", 22 rue Rochechouart, von 4—6 Uhr statt und unterstehen der Leitung der Gründerin des Unternehmens, Gräfin Magdeleine v. Valgorge. Die Tonsetzer, die diese Kurse unterstützen, sind: Théodore Dubois, Ch. Lenepveu, Jules Massenet, E. Paladilhe, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns, Pierre de Bréville, Alfred Bruneau, Cecile Chaminade, Mme Delage-Prat, Henri Duparc, Camille Erlanger, Henri Eymieu, Gabriel Faure, Mme Filliaux-Tiger, H. de Fontenelles, Alexandre Georges, Mme de Grandval, Lucien Hillemacher, Paul Hillemacher, Georges Hue, V. Hussonmorel, Vincent d'Indy, Xavier Leroux, Georges Marty, Edmond Missa, Joseph Morpain, Perilhou, G. Pfeiffer, Gabriel Pierné, Louis de Serres, Henry de Valgorge, Paul Vidal, Charles Widor.

Das städtische Konservatorium in Strassburg i. E. begeht im Laufe des kommenden Winters das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens.

Die Schülerzahl des Konservatoriums (Hüttner-Holtschneider) in Dortmund im Laufe des Schuljahres 1904/5 betrug insgesamt 406, die von 24 Lehrern unterrichtet wurden. Es entfallen auf die Unterklasse 152, Mittelklasse 188 und Ausbildungsklasse 66. Während des Schuljahres fanden 3 interne und 9 öffentliche Schüleraufführungen statt.

Das Königl. Konservatorium zu Stuttgart zählte in seinem 48. Schuljahre (1904/05) 490 Schüler, von denen 179 (72 Schüler, 107 Schülerinnen) die Musik berufsmässig, 311 als Dilettanten trieben. Von den Zöglingen waren 324 aus Stuttgart, 76 aus dem übrigen Württemberg, 28 aus anderen deutschen Staaten, 62 aus ausserdeutschen Ländern. Der Unterricht wurde in wöchentlich 567 Stunden erteilt von 30 Lehrern, 6 Lehrerinnen, 1 Hilfslehrer und 6 Hilfslehrerinnen. Seinen ältesten Lehrer und Mitbegründer verlor das Institut im Oktober 1904 in dem 90jährigen Professor Ed. Keller.

Wie wir dem I. Jahresbericht 1904/05 des Konservatoriums der Musik in Bielefeld (Direktion: Traugott Ochs) entnehmen, muss die Entwicklung des jungen Instituts als eine sehr günstige bezeichnet werden. Die Anstalt hatte einen Besuch von 132 Schülern und Schülerinnen, einschliesslich der Hospitanten. Einer besonders regen Teilnahme erfreuten sich die theoretischen Stunden und die Vorträge über Musikgeschichte. Mit Beginn des Sommersemesters wurde eine Chorgesangklasse eingerichtet, die den Zweck verfolgt, durch Treff- und Taktübungen dem Gesangunterricht in die Hände zu arbeiten.

Dem Konservatorium der Musik zu Krefeld (Direktorium: Königl. und Stādt. Musikdirektor Th. Müller-Reuter, Carl Pieper) ist, wie das Königl. Amtsblatt mitteilt, die staatliche Konzession als Musikinstitut erteilt worden. Das Institut besteht seit 9 Jahren und wird zurzeit von ca. 400 Schülern besucht.

No. 82 der „Mitteilungen" der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist erschienen und kann kostenfrei bezogen werden. Aus dem mannigfaltigen Inhalte dieser Nummer ist vor allem das bevorstehende Erscheinen der

vollständigen Partitur zu Wagners Tristan in Taschenformat hervorzuheben, dann die „Meisterwerke deutscher Tonkunst", die diesen Winter erscheinen werden. Sie enthalten zunächst Werke älterer deutscher Tonsetzer in praktischer Ausgabe für Kirche, Schule, Konzert und Haus. Ein besonderer Abschnitt ist dem von Professor Hugo Riemann herausgegebenen Collegium musicum gewidmet, einer Sammlung älterer Kammermusikwerke, die in praktischer Bearbeitung bereits 45 Trios und Quartette zählt. Neu sind 2 Kantaten-Torsos von J. S. Bach, rekonstruiert von B. Todt. Nach den bisher veranstalteten Aufführungen versprechen diese Stücke Glanznummern der Konzertprogramme zu werden. Ebenso dürfte wohl auch Edgar Tinels, des Komponisten des Franziskus, Te Deum, das, ganz den von Papst Pius X. in seinem bekannten Motu proprio an Kirchenmusik gestellten Anforderungen entsprechend, bei seiner Aufführung gelegentlich der Jubiläumsfeierlichkeiten in Brüssel einen überwältigenden Eindruck auf die Zuhörer machte, bald in die Programme unserer deutschen Chorvereinigungen übergehen. Von Weingartners einstimmigen Liedern ist eine neue Ausgabe in 8 Bänden angezeigt.

TOTENSCHAU

Am 27. Oktober † nach kurzer Krankheit Hans Bechstein, Mitinhaber der Hofpianofortefabrik C. Bechstein in Berlin.

In Wien † Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Karl Hausleithner im 63. Lebensjahre. Der Verblichene, ein hervorragender Orgelspieler und Theoretiker, war ein Menschenalter hindurch Leiter der Kirchenmusikschule des Wiener Cäcilien-Vereins.

40 Jahre alt † Leopold Ulke, Kapellmeister des Volkstheaters in München.

In Neisse † am 22. Oktober der langjährige Dirigent des Kreuzkirchenchors und der Liedertafel, Chorrektor a. D. Reinsch, im Alter von 63 Jahren.

Im Alter von 55 Jahren † der niederländische Tonsetzer und ehemalige Direktor des Amsterdamer Chorvereins „Oefening-Caart-Kunst" Henry Brandts-Buys.

In Leipzig † am 1. November — neun Monate nach dem Tode Max Staegemanns — nun auch dessen intimster Kunstgenosse und Mitarbeiter, der Oberregisseur Albert Goldberg. Goldberg, der während der ersten 14 Jahre seines künstlerischen Wirkens verschiedene deutsche Opernbühnen (Mainz, Bremen, Neustrelitz, Strassburg, Augsburg und Königsberg) als wohlgeschätzter Baritonist angehört hatte, war 1883, als Staegemann die Direktion des Leipziger Stadttheaters übernahm, zum Oberregisseur der Leipziger Oper bestellt worden und ist in dieser Stellung bis zu seiner jüngst erfolgten todbringenden Erkrankung unermüdlich tätig gewesen. Goldberg besass weitreichendes Musikverständnis, umfassende dramaturgische Kenntnisse und einen wohlgeübten Bühnenblick, und an seiner überaus gewandten Regieführung hat man wohl nur aussetzen können, dass ihm hier und da der Mut abhanden gekommen zu sein schien, in das rastlose Bühnengetriebe mit aussergewöhnlich ernsten Kunstforderungen einzugreifen. Goldberg hat in pflichtgetreuer Arbeit das Alter von 60 Jahren erreichen können.

Am 2. November † in Berlin Prof. Julius Kosleck, der sich um die Wiedererweckung der mittelalterlichen Trompeterkunst verdient gemacht hat, im 80. Lebensjahre. Er war an der königlichen Hochschule für Musik 31 Jahre hindurch Lehrer für Trompete und Posaune. Er war der Begründer des weltbekannten „Kaiser Kornett-Quartetts", sowie des deutschen Bläserbundes und feierte als Solist auf seinen Kunstreisen in ganz Deutschland, in Russland, England und Amerika grosse Triumphe.

In Graz † der Komponist Josef Koch Edler von Langentreu im 73. Lebensjahre.



OPER

ANTWERPEN: Während das Repertoire der französischen Oper sich in den engsten Grenzen bewegt, ist von der flämischen Oper nur das beste zu berichten. Wenn auch die Eröffnungsvorstellung „Don Juan", hier zum ersten Male mit Secco-Rezitativen gegeben, nicht den gehegten Erwartungen voll entsprach — die heutigen Künstler stehen leider dieser Musik ziemlich hülflos gegenüber — so standen die folgenden Vorstellungen: „Lohengrin" mit dem vorzüglichen Tenor Swolfs und „Prinses Sonneschyn" unseres einheimischen Tonsetzers Gilson ganz auf der Höhe dessen, was hier mit bescheidenen Mitteln geleistet werden kann. — Das ganze Interesse unseres Publikums, namentlich der grossen, hiesigen deutschen Kolonie, konzentrierte sich in den letzten acht Tagen auf unsere flämische Oper. Nachdem als Novität Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" in vorzüglicher Ausstattung und Darstellung einen grossen Erfolg erzielten, fand nunmehr die seit langem mit Spannung erwartete Erstaufführung von Weingartners „Genesius" unter persönlicher Leitung des Komponisten statt. Der Dichter Weingartner hat den zwar nicht neuen Stoff — Genesius, Schauspieler Diocletians, durch seine Liebe zu einer Christin erleuchtet, bekennt sich bei einer Schaustellung vor dem Kaiser zum Christentum und geht mit seinen Glaubensgenossen in den Tod — geschickt zu seinem Textbuch verwandt. Dieses sowohl wie die äusserst dramatische Handlung werden bei guter Darstellung und Inszenierung einen gewissen Eindruck ausüben. Jedoch bedurfte es eines eigene Bahnen wandelnden Tonsetzers, um für dieses Sujet ein nachhaltiges Interesse zu erwecken. Hier bleibt uns nun der Komponist Weingartner vieles schuldig. Es gelingt ihm nicht, uns neues zu sagen. Wo eigene Erfindung durchdringt, nützt er den Höhepunkt der dramatischen Handlung nicht genügend aus und wirkt hierdurch ermüdend. Genial ist das Orchester behandelt, mit dem Wirkungen von höchster Schönheit erzielt werden. Hierin liegt unstreitig der Hauptwert der sehr beachtenswerten Partitur. Der Erfolg des Werkes, das in hervorragender Besetzung vor ausverkauftem Hause gegeben wurde, war ein glänzender. Vor allem brillierte Swolfs als Genesius, Frau Judels als Christin Pelagia. Das Orchester, reichlich verstärkt, übertraf alle Erwartungen. Berechtigte Ovationen jeglicher Art, vier- bis fünfmalige Hervorrufe nach jedem Aktschluss wurden unserem Gaste zu teil. A. Honigsheim

BREMEN: Ausser dem gewöhnlichen gut-deutschen Repertoire, das bekanntlich mit der Carmen oder Cavalleria beginnt und mit der Regimentstochter, dem Postillon oder Mignon und dem Troubadour noch lange nicht endet und zwischendurch die teutonischen Ritter Tannhäuser und Lohengrin notgedrungen mitnimmt, hat unsere Oper schon zwei Novitäten, natürlich von Nichtdeutschen, gebracht: Alfonso Rendano's „Consuelo" und Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen". Beide sind wenigstens wirkliche und echte Musiker, Wolf-Ferrari mehr nach der geistreichen Seite, Rendano nach der des Sentiments. Seine Consuelo ist aus George Sands von unseren Grossmüttern so bewunderten Roman geschnitten. Der Held, Graf Albert, ist ein rettungsloser Melancholiker, der, wenn er musikalisch hypnotisiert ist, Hellseher wird. Consuelo, des grossen Venetianer Musikers Porpora geniale Schülerin, hat eine herrliche Stimme, die den Melancholiker heilen könnte, wenn eine dramatisch leider sehr ungeschickt

verwertete Intrigue es nicht verhinderte. Den undramatischen Text hat Rendano auf den wundersam stimmungsvollen melancholischen Schleiern einer sehr feinsinnigen, geschickt instrumentierten Musik künstlerisch in höhere Sphären zu heben gesucht, aber auch diese Musik leuchtet mehr in das düstere Halbdunkel der passiven Melancholie, als in den tragischen Kampf des Lebens gegen die Polypenarme des nahenden Wahnsinnes. Der Musik fehlt der dramatische Nerv. Rendano ist sicher ein feinsinniger Musiker und einer der bedeutendsten Pianisten Roms; aber kein Dramatiker. Ein Wunder scheint ihn, wie auch Wolf-Ferrari, vor den sengenden Strahlen der Sonne Wagners und vor dem Tollkraut des heimischen Verismus bewahrt zu haben. Dr. Gerh. Hellmers

BRESLAU: Mit unserer Oper steht es noch seltsamer, als in den letzten Jahren. Sieben Wochen ist die Spielzeit alt, und noch haben wir neben allerhand künstlerisch empfindlichen Personal-Schwächen zwei grosse, breite Fachlücken: es fehlt uns die Opernsoubrette und die Koloratursängerin. Das ist das erstaunliche Resultat unzähliger Engagementsspiele im vorigen Winter und mehrerer Engagements, die unsere Direktion dann auf eigene Faust im Sommer getroffen hat. Von diesen angeblich Verpflichteten haben uns eine Koloratursängerin, zwei Soubretten und ein Spielbariton nach einigen Debuts, die sich hinterher als verkappte Engagementsgastspiele herausstellten, wieder verlassen. Die so geschaffenen Verhältnisse sind einfach trostlos, und die Opernleitung sieht sich — aus eigenem Verschulden — ausser Stande, einen halbwegs vernünftigen Spielplan aufzustellen und durchzuhalten. Statt dessen lässt sie, ohne Zweck und Ziel, rasender denn je gastieren: neue Kandidaten, rasch herbeigeschaffte Aushilfsleute, Attraktionsgäste. Wir haben seit Beginn der Spielzeit rund 40 Gastspiele in der Oper erlebt und dabei bisweilen fünf sogenannte Neustudierungen in der Woche gehabt! Wie die Aufführungen ausschauen, brauche ich Kundigen nicht erst auseinanderzusetzen. Die erfreulichsten Eindrücke verdanken wir noch Eva von der Osten aus Dresden, die jede Woche zwei- bis dreimal herüberkommt und die „Mignon", die „Rose Friquet" oder das „Ännchen" singt. Neuerdings ist auch wieder der tüchtige, aber durchaus nicht hervorragende italienische Bariton Pasquale Amato da, der sich seiner Muttersprache bedient und die widerliche Sprachmengelei dem Publikum zur Gewohnheit macht. Neben diesen beiden „Sternen" gastieren in bunter Reihe allerhand Tenöre, Soubretten, Koloratursängerinnen. Die einheimischen Kräfte wurden nur einmal zu einer Wiederaufnahme von Verdi's „Othello" zusammengerafft und diese verunglückte infolge verkehrtester Besetzungsmassnahmen. Das wunderlichste aber ist, dass die Oper mit diesem Repertoire von ausgesprochenster künstlerischer Armut — glänzende Geschäfte macht.

Dr. Erich Freund

BRÜNN: Novitäten gab es bisher nicht. Von selten gespielten Opern erschienen Marschner's „Templer" und Auber's „Teufels Anteil" auf dem Spielplan. Mit dem Engagement der Opernsoubrette Grete Holm hat die Bühne eine treffliche Aquisition gemacht. Im übrigen hat sich im Opernwesen keine bemerkenswerte Änderung vollzogen. Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Aus dem laufenden Repertoire des Monnaie-Theaters ragt glänzend die erste Bühnenaufführung von Glucks „Armida" hervor. Die Direktion Kufferath-Guidé hatte nichts versäumt, um das Meisterwerk in vollendeter Weise vorzuführen. Vor allem hatte sie sich der Mitwirkung Meister Gevaerts versichert, des grossen Gluckkenners, der die Überwachung einer stilvollen Einstudierung übernahm. Er hielt selbst Klavierproben ab, belehrte die Sänger über Auffassung und Ausführung, gab Ratschläge über das Arrangement des Ballets, instruierte den Kapellmeister über Einstudierung von Chor und Orchester — kurz war die Seele des Ganzen. Der berühmte Kunstmaler F. Khnopff hatte die Skizzen zu den Kostümen entworfen, glänzende Dekorationen waren

angefertigt, die besten Sänger aus der Truppe ausgewählt worden. Für die Titelrolle ist Frau Litvinne engagiert. Gleichwie im vergangenen Winter als Alceste ist sie auch als Armida unvergleichlich. Neben ihr besteht mit allen Ehren der famose Tenorist Laffitte. Die kleinen Rollen, Chor und Orchester unter Dupuis, Ballet — alles wetteiferte, eine Aufführung von seltener Vollendung zustande zu bringen. Felix Welcker

BUDAPEST: Andante commodo! In diesem Vortragszeichen schleicht unsere Oper seit Beginn der Saison auf der schiefen Ebene einer künstlerischen Scheinarbeit einher. Zwei Monate nach Eröffnung des Spieljahres wurde endlich die erste Novität herausgebracht: das zweiaktige Tanzpoem „Maladetta" der Herren Vidal und Gailhard von der Pariser Grossen Oper. Der Text, aus der Feder des hochmögenden Direktors selbst, der übliche, bescheiden phantastische Balletunsinn. Hier das Märchen von der Schneekönigin, die einen Bauerntölpel verführt und ihn dann zu Stein erstarren lässt. Die Musik des Herrn Vidal mässige, nicht allzusaubere Kapellmeisterarbeit, deren besten Teil die Einflechtung zahlreicher Motive der spanischen Volksmusik bildet. Der Erfolg trotz der vollen Hingabe von Kostümier und Dekorateur gastfreundschaftlich lobenswürdige Ablehnung. Schliesslich ist es ja einerlei, was in den Repertoireerholungspausen nach der „Cavalleria" oder den „Bajazzi" getanzt wird. — Mehr Interesse fand der Lustspieleinakter „Der Tiger" des ungarischen Komponisten Peter Stojanovits. Der Text eine ziemlich holprige Bearbeitung der verstaubten französischen Posse: „Der bengalische Tiger" aus der Feder des Wiener Konservatoriumsdirektors Richard von Perger, der in seinem Libretto dem bedeutenden Talent des Komponisten von Szene zu Szene Fallstricke legt. Trotzdem trat die hohe Begabung des jungen Tonkünstlers, der schon ein preisgekröntes Violinkonzert in seiner kompositorischen Vergangenheit weiss, siegreich zutage. Stojanovits besitzt reichquellende, melodische Erfindung, rhythmische Gestaltungsfähigkeit, einen feinen Klangsinn und gediegenes technisches Können. Es war eine Vollprobe auf geniale Beanlagung, die den Kenner trotz der nichtsweniger als einwandfreien Aufführung erfreuen musste. Von den Darstellern sind bloss die Damen Szamosi und Payer mit Lob zu nennen. Der Komponist, der selbst dirigierte, wurde durch Applaus und Hervorrufe geehrt. — Sonst ist man bemüht, das Repertoire durch kunterbunte Besetzungsverschiebungen interessant zu gestalten; ein Bemühen, das in vielen Fällen nur die Minderwertigkeit der Aufführung zur Folge hat. Mit Bedauern bemerken wir, dass die Oriflamme ehrlicher, künstlerischer Begeisterung in unserer Oper im Erlöschen begriffen zu sein scheint; sie leuchtet mit um so schwächerem Licht, als sie schmutzigen Rauch entwickelt. Dr. Béla Diósy

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. Gastspiel von Gemma Bellincioni in „Traviata", „A Santa Lucia" und „Fedora". — Als vor nunmehr ungefähr 15 Jahren die jungitalienische Schule anfing, beide Hemisphären mit den Segnungen ihrer neuen Opernkunst zu beglücken, erfüllte bald darauf eine Sängerin die bewohnte Welt mit dem Glanz ihres Namens, dem in andern Zeitläuften wohl kaum mehr als lokale Berühmtheit beschieden gewesen wäre. Gemma Bellincioni ist ein Produkt des „Verismo" und nur aus diesem zu erklären und zu verstehen. Nüchterne Beobachter fanden schon damals, dass das erstaunlichste an dieser Künstlerin der immense Erfolg sei, der ihr allenthalben in schier überschwenglichem Grade zuteil wurde. In gesanglicher Beziehung das Durchschnittsmass nicht überragend fesselte sie in erster Linie durch ihre ungewöhnliche Darstellungskunst und entzückte durch ihre lebens- und temperamentvolle, derb-realistische Verkörperung von Mädchen- und Frauentypen aus dem italienischen Volke, wie sie die Jungitaliener mit Vorliebe auf die Bühne stellten. Der äussere Erfolg ist ihr treu geblieben: die Bellincioni fand auch in Berlin wieder empfängliche Herzen und willige Ohren. Aber die musikalische Welt ist inzwischen 1½ Dezennien

älter geworden, und bedeutet eine solche verhältnismässig kleine Zeitspanne im raschflutenden Opernleben häufig schon einen Markstein, so hat sie vollkommen ausgereicht, uns über die innere Unnatur, über das in der Mehrzahl der Fälle krass zutage tretende künstlerische Unvermögen und verlogene Sentiment dieses sog. Verismo gründlich die Augen zu öffnen. Damit ist indirekt auch unsere Beurteilung der sicherlich bedeutendsten ausübenden Vertreterin dieser Kunstgattung ausgesprochen. Dessen unbeschadet sei Gemma Bellincioni ohne weiteres zugestanden, dass es auch diesmal ihrer plastischen Gebärdensprache, ihrem eminent ausdrucksvollen Mienenspiel gelang, die jeweilige seelische Stimmung, die die von ihr dargestellte Persönlichkeit erfüllt, zu eindringlicher Wirkung zu bringen. Sie betrachtet den musikalischen Inhalt ihrer Partieen ja auch nur von diesem Gesichtspunkt aus. Man kann darüber im Zweifel sein, ob das lediglich ihre oder ihrer Leibkomponisten Schuld ist, aber in ihrer Nachschöpfung der „Traviata" z. B. ist doch deutlich zu erkennen, dass sie sehr wohl daran tut, die Grenzen ihres auf einen kleinsten Kreis festgelegten Talentes nicht zu verrücken, sondern sich nach wie vor als das zu geben, was sie ist: die autochthone Tochter des „Verismo".

Willy Renz

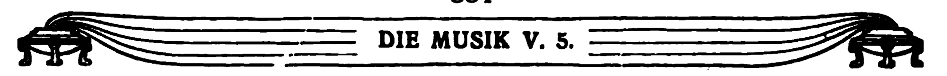
DARMSTADT: Das von den Wiener Oberbauräten Hellmer und Fellner innerhalb Jahresfrist vollständig umgebaute Grossherzogliche Hoftheater wurde am 17. September mit dem „Fliegenden Holländer" wieder eröffnet. Der Bühnenraum ist gegen früher bedeutend vergrössert und mit allen technischen Errungenschaften der neuesten Zeit ausgestattet; das Orchester wurde tiefer gelegt und teilweise mit Schalldeckel versehen. Der jetzt 1550 Personen fassende Zuschauerraum präsentiert sich in seinen diskreten Rokokoformen und seinen zart abgetönten Farbenwirkungen ebenso behaglich wie elegant. — Von Neueinstudierungen sind zu erwähnen: „Die weisse Dame", „Margarethe", „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Tristan und Isolde", von denen sich die letztgenannte Vorstellung, ausschliesslich mit eigenen Kräften bestritten, zu bemerkenswerter künstlerischer Höhe emporhob. Die erste „Novität" der Saison war Hervé's „Mamzelle Nitouche". Von den neu engagierten Kräften: Frau Mosel-Tomschik (Riga), Dr. Kuhn (Freiburg) und Alfred Stephani (Magdeburg) errang sich namentlich der letztere, ein mit prächtigen Stimmitteln und vorzüglicher Technik ausgerüsteter junger Sänger, die Gunst des Publikums.

H. Sonne

DORTMUND: Unser neues Stadttheater wächst unter Gellings Leitung mehr und mehr zu einem vornehmen Kunstinstitute heran. Die Hauptkräfte der Oper zeigen eine stets wachsende Reife, und so gestalten sich die Aufführungen unter den Kapellmeistern Pitteroff und Wolfrum zu achtungswerten Leistungen. Sänger wie Braun in seinen Wagnerrollen, Schirmer (Siegfried, Lohengrün, Tannhäuser), Puttlitz, Abel, Herwarth, Diener und die Damen Cordes (Elsa, Sieglinde, Senta), Seiffert (Elisabeth, Brünnhilde), Hofmann, Erhard-Sedlmayr, Pickelmann sind ausgezeichnete Vertreter ihres Faches. Als Opernneuheit galt „Mireille" von Gounod, eine von intimer Melodik getragene lyrische Oper, und „Oberon", der in seiner glänzenden Ausstattung über das gewöhnliche Mass einer Provinzbühne hinausragte und das hervorragende Talent unseres Oberregisseurs von neuem bekundete.

Carl Bülle

DRESDEN: Da alle Kräfte bereits für die Uraufführung von Richard Strauss' „Salome", über deren ungeheure Schwierigkeiten man im Theater Wunderdinge erzählen hört, angespannt sind, so ist bisher keine Neueinstudierung in der Königl. Hofoper zu verzeichnen gewesen. Dagegen sind einige Neubesetzungen bemerkenswert. Frl. Kessler gab als Senta wieder einen Beweis ihres bedeutenden gesanglichen Talentes, dem man nur rascheste Befreiung von den jetzt sehr fühlbaren Folgen des Lampenfiebers wünschen möchte, und Frl. v. d. Osten, deren bisherige künstlerische Entwicklung sich ebenso



rasch wie sicher und erfolgreich vollzogen hat, sang die Carmen erstmalig mit sehr grossem Erfolge. Dagegen scheinen sich die auf den Tenoristen Herrn Oeser gesetzten Hoffnungen leider nicht zu erfüllen. Über den Nachfolger Hermann Kutzschbachs verlautet noch nichts. Auch für den an die Komische Oper zu Berlin engagierten Regisseur Moris ist noch kein Ersatz gefunden, so dass auf Regisseur Mödlinger jetzt die tägliche Last der Spielleitung ruht. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Die neue Spielzeit brachte uns die Segnungen einer städtischen Regie, als deren ausführender Beamter der bisherige Direktor und Pächter des Stadttheaters, Ludwig Zimmermann, nicht mit dem Prädikate, aber mit den Rechten und Pflichten eines Intendanten wirkt. Die durch Einführung einer Billettsteuer hervorgerufene Missstimmung im Publikum beeinträchtigte den Besuch der Vorstellungen besonders anfangs recht empfindlich. Gute Darbietungen boten jedoch bald die Hand zur Versöhnung zwischen Künstlern und Hörern. Das Jubiläumswerk des Jahres, „Fidelio", ward zur Saisoneröffnung gewählt und gut gegeben. Von neuen Kräften führten sich die Soubrette Helene Brandes als „Ännchen" (Freischütz), „Rose Friquet", Claire Doering als Koloratursopran, Anna Kettner (Alt), eine ausgezeichnete „Carmen" und gute „Azucena", vorzüglich ein. Weniger gefiel der Tenor Anton Szabo, der noch viel lernen muss. „Der Gaukler" von Massenet, eine ausgezeichnete „Tannhäuser"-Vorstellung, ein guter „Holländer", „Tristan und Isolde" mit Giesswein (Tristan) hoben sich als besondere Ereignisse aus dem Alltagsbetriebe des Repertoires ab. — Die Uraufführung von Cyrill Kistlers Musikdrama „Baldurs Tod" verlief äusserlich glänzend. Der Stoff ist der Edda entlehnt; Baldur der Lichtgott weilt, in Naua verliebt, bei den Menschen. Odin, sein Vater, ist um das Geschick des Sohnes besorgt und befragt die Wala um Rat. Auf ihr Gebot segnet Odin die Pflanzen, um sie Baldur unschädlich zu machen. Dabei vergisst er die Mistel zu weihen. Loki, aus der Götter Mitte vertrieben, beobachtet Odin und beschliesst sich an den Asen zu rächen. Mit dem blinden Hödur, Baldurs Bruder, schleicht er sich in den Saal, als die Götter gerade Baldurs Rückkehr beim Speerwerfen feiern. Er lenkt des Blinden Speer aus ungeweihtem Mistelholz auf Baldur. Sterbend verkündet dieser den Untergang der Götter; die Schlussapotheose zeigt einen romanischen Tempel mit dem Heilandsbilde. Die Musik baut sich auf zwei Kirchenmotiven auf, ist ganz im Stile Wagners gehalten, aber nicht ohne individuelle Eigenart; stets vornehm, harmonisch und hinsichtlich der Instrumentation hochinteressant. Das Werk leidet jedoch an der erdrückenden Wucht des unvermeidlichen Vergleiches mit den Wagnerschen Ringgestalten. Zudem ist die szenische Darstellung ganz eminent schwer; Gründe, die leider „Baldurs Tod" keinen günstigen Wechsel auf die Zukunft ausstellen, trotz grosser Vorzüge. Die Wiedergabe war sehr gut. Schützendorf (Loki), Gärtner (Hödur), Hutt (Baldur), J. Kattner (Naua) taten sich hervor. Inszene und Orchester verdienten hohes Lob. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Unter den günstigsten Auspizien ist die Spielzeit eröffnet worden. Direktor Julius Otto, der neue Bühnenleiter, leidet nicht an der „Novitätensucht" seines Vorgängers Gregor; er hält es vor allem mit dem bewährten Alten und hat für ein gutes Ensemble gesorgt, aus dem Hans Tänzler, Hermann Morny, Ludwig Wiedemann, Kurt Strickrodt, Johanna Heinze, Margarete Sommerfeld, Paula Urbaczek, Linda Hieber hervorragen. In Georg Thoelke ist ein tüchtiger Spielleiter, in Oskar Malata ein erster Kapellmeister gewonnen worden, der das Orchester zu inspirieren versteht. In gleicher Vorzüglichkeit und in neuer glänzender Ausstattung wurden „Tannhäuser" und „Figaros Hochzeit" herausgebracht; in abgerundeten Aufführungen schlossen sich Lohengrin, Hugenotten, Mignon, Waffenschmied, Weisse Dame, Frühlingsluft, Geisha an. Ferdinand Schemensky

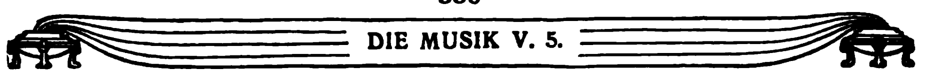
ESSEN: Als einzige, wenn auch schon angejahrte Novität hörten wir bisher Gounod's „Mireille". Trotzdem sie manch hübsche Partieen aufzuweisen hat und unter Kapellmeister Reichwein, einem ausgezeichneten Musiker, entzückend herausgebracht wurde, vermochte sie kein tieferes Interesse zu erregen. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Zur Erinnerung an den Todestag Glucks (15. November) ward dessen „Iphigenie auf Tauris" nach langen Jahren wieder aufgeführt, diesmal in einer von Richard Strauss besorgten Textrevision und Überarbeitung, die einige Nummern zweckentsprechend umstellte und im dritten Akt ein neukomponiertes Terzett einschob. Mit diesen von stilkundiger und behutsamer Hand vorgenommenen Änderungen hat das hoheitsvolle und tiefbeseelte Werk des ersten grossen Opernreformators namentlich im zweiten und dritten Akt einen Eindruck gemacht, der den der aulidischen Iphigenie (vor etwa Jahresfrist hier gegeben) fast noch übertraf. Vorzugsweise M. Breitenfelds voll- und warmblütiger Orest, dem Gentner als Pylades mit schönem Jugendfeuer zur Seite stand, riss in der von Dr. Rottenberg trefflich geleiteten Aufführung zum Beifall hin. Prachtvoll spielte auch Frau Greeff-Andriessen die Titelrolle, während sich allerdings die Stimme in der stark beanspruchten hohen Lage nicht ganz so frei entfaltet, wie in früheren Jahren. Die weitere Mitwirkung von Lejdström und Frl. Schiroky darf ebensowenig von der lobenden Erwähnung ausgeschlossen werden, wie die reiche und geschmackvolle Inszenierung durch C. Krähmers Regie.
Hans Pfeilschmidt

GENF: Unsere Bühne brachte Leoncavallo's „Bohème" neueinstudiert unter ausserordentlichen Beifall und in Anwesenheit des Autors heraus. Die Darstellung unter der schwungvollen Leitung des Kapellmeisters Amalou war tadellos. Prof. H. Kling

HAMBURG: Der Zyklus von Meisterwerken der Weltliteratur, der unsere ganze Saison fast an einen vorher festgelegten Fahrplan bindet, fängt an, uns recht verdächtig zu werden. Nicht nur, weil er gar zu ungeniert die Jahrhunderte, die musikalischen Stile und die Nationalitäten der Autoren durcheinanderwürfelt, sondern vor allem, weil die einzelnen Aufführungen unter der Hetze zu leiden anfangen, mit der sie herausgebracht werden müssen. Recht oft merkt man es dabei an allen Ecken und Enden, dass die Werke notdürftig für diesen einen Abend, an dem sie fällig sind, zusammengeflickt werden und, wenn sie auch, dank der Routine unsrer Kapellmeister musikalisch zusammenhalten, doch stilistisch auch nicht einmal schüchterne Versuche einer Wiedergabe aus ihrem gesamten Charakter erkennen lassen. Ganz intensiv verunglückte auf diese Weise, und da überdies die Rezia-Sängerin Della Rogers durchaus versagte, der arme „Oberon". Und er muss doch, um überhaupt zu wirken, mit so viel Hingabe und Liebe in allen Punkten vorbereitet sein! Siegfried Wagners „Bruder Lustig" ist langlebiger, als man annehmen konnte: fünf Wiederholungen haben bereits stattgefunden und weitere Aufführungen sind schon angezeigt. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die Kgl. Oper brachte nach äusserst gewissenhafter Vorbereitung die erste Novität: Verdi's lyrische Komödie „Falstaff". Das auf feinsinnigste Stimmungsmalerei und subtilste Situationsschilderung eingestimmte Werk stellt an die Volubilität der Stimmen die grösstmöglichen Ansprüche. Wenn an unserer Oper nicht allein diese Ansprüche tadellos erfüllt wurden, wenn ferner eine ungemein agile Darstellung sämtlicher Mitwirkenden sowie äusserst charakteristische Einzeldarstellungen der mit den Hauptrollen betrauten Künstler festzustellen waren, so waren damit alle an eine treffliche Aufführung dieses „Musiklustspiels" zu stellenden Anforderungen glänzend erfüllt. Als Falstaff war Herr Moest gesanglich und darstellerisch gleich vorzüglich; ausser ihm sind zu nennen die Damen Mac-Grew (Mrs. Ford) und Müller (Mrs. Quickly) sowie die Herren Bischof (Mr. Ford) und Battisti (Fenton). — Mit den Herren



Gröbke, Bischof, Moest und Köhler (als Gast) sowie Frau Rüsche-Endorf in den Hauptrollen gingen die „Meistersinger" in Szene. Selten hat das herrliche Werk an unserer Oper eine ähnlich gelungene, in vielen Einzelheiten geradezu glänzende Aufführung erlebt. L. Wuthmann

HEIDELBERG: Unsere Oper hält sich auch dieses Jahr wieder in den bekannten Geleisen. Neben Dingen wie dem „Süssen Mädel" gehen friedlich die ernsthaften Sachen einher. Die Neueinstudierungen des „Maskenball", „Waffenschmied", „Freischütz" sind das Bemerkenswerteste. Hermann Voss

KÖLN: Im neuen Stadttheater wusste sich der neue Heldentenor Theodor Konrad mit seiner glücklichen Vertretung der Titelrolle im „Siegfried" einen recht vorteilhaften Stein ins kritische Brett zu setzen. Bedingungslos künstlerische Vornehmheit zeichnete die stimmlich jeder Anforderung gewachsene Brünnhilde von Alice Guszalewicz aus. Zu Clarence Whitehills rühmlichem Wotan gesellte sich ein sehr schätzenswerter Alberich in der Person Paul von Bongardts, während Ludwig Vanoni das Andenken an bessere Mimes unfreiwillig belebte. — Ganz verfehlt war der auf irgend eine trügerische Empfehlung hin von der Opernleitung unternommene Versuch, die leider noch immer schwebende Altistinnenfrage durch ein Gastspiel von Rosa Ethofer von Karlsruhe lösen zu wollen. — Einen sehr schlimmen Theaterabend zu zeitigen, war einem Gastspiel der vom Theater in Algier kommenden Sängerin Odette Debella vorbehalten. Die in ihrer Aufdringlichkeit und Verlogenheit geradezu widerliche Reklame, die ihre Geschäftsleitung in dem hierzu bereiten Teile der Lokalpresse auszuposaunen für gut befand, wusste allerlei Wunderdinge von der „Carmen" dieser Französin zu berichten, ihrer im zwiefachen Sinne einzigen Rolle, die nun das Staunen Europas erregen sollte. Ohne dem weiteren Europa irgendwie vorgreifen zu wollen, konstatiere ich kurz: gestaunt haben wir am 4. November wirklich, und zwar über die törichte Dreistigkeit der Anpreisung und das die Sensation der Lächerlichkeit heraufbeschwörende Unterfangen der Gastin Debella, die sich als unendlich komische, gesangliche wie schauspielerische Stümperin arger Art qualifizierte und durch ihr absolutes Unmusikalischsein Kapellmeister und Ensemble in wahre Notzustände versetzte. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Oper unseres Stadttheaters hat mit gutem Erfolge die zyklische Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" wieder aufgenommen; Kapellmeister Frommer und Oberregisseur Hartmann, in ihrer Wirksamkeit durch allerhand Unzulänglichkeiten in den verfügbaren Mitteln stark beschränkt, haben sich in der Leitung des schwierigen Werkes ausgezeichnet; in den Hauptpartieen bewährten sich vor allem die Damen Valentin und Schröter und die Herren Trostorff, Frank, Clemens, Rübsam und Berger. Berger ist eine neue Kraft, ein Bassist mit umfangreicher Stimme und ungewöhnlicher künstlerischer Intelligenz, der sich noch gut entwickeln dürfte. Ein Jubiläum hat Webers „Freischütz" hier gefeiert: am 22. Oktober erfuhr er seine 400. Aufführung in Königsberg und wurde zu diesem Zwecke (was ihm hier wie überall sehr not tat!) szenisch und musikalisch neu aufgebügelt. Paul Ehlers

LEMBERG: Die Direktion beweist uns, dass ihre geschäftliche Routine die künstlerische weit überragt. Durch $1^1/_2$ Jahre hatten wir keine Oper, infolgedessen ist jetzt das Haus immer ausverkauft, obgleich die Leistungen nicht immer gerechten Anforderungen genügen. Ein grosser Nachteil ist es, dass wir kein ständiges Ensemble haben, sondern auf Gastspiele angewiesen sind. Als Eröffnungsvorstellung bekamen wir Orefice's „Chopin" zu hören, ein oft sehr schlechtes Potpourri Chopinscher Melodieen. Die Aufführung selbst war gelungen. Leliwa als Chopin war gut, desgleichen Frl. Kaftal und Herr Grombczewski. Faust, Aida, Manon, Troubadour, Hoffmanns Erzählungen, die Jüdin u. a. folgten. Von den Solisten sind die Damen Mokrzycka, Boyer, Vera

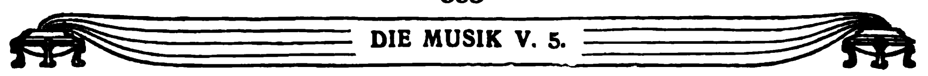
Luce, Kaftal und Oleska, und die Herren Leliwa, Drrewiecki, Grombczewski, Camarotta und Dianni rühmend zu erwähnen. Der Dirigent Antonio Ribera leistet ausgezeichnetes, und wenn Vorstellungen, wie z. B. Manon und Faust nicht entsprachen, so ist das nur ein Fehler des Direktors, der mehr für eine volle Kasse, als für gute und stilgerechte Aufführungen sorgt. Alfred Plohn

MAGDEBURG: Nachdem die Direktion Cabisius die vorige Saison mit einer Serie neuer Maifestspiele — „Fidelio", „Figaros Hochzeit", „Don Juan" und „Lohengrin", „Tristan" und den „Meistersingern" mit ersten Kräften der Hofopern zu Berlin, München und Wien — geschlossen hatte, eine künstlerische Tat, die ihr viel Ruhm, aber keinen finanziellen Erfolg eintrug, wurde die diesjährige Saison Mitte September mit dem „Fliegenden Holländer" eröffnet. Ihre Signatur gaben bis jetzt zwei Werke feinkomischer Richtung: Cornelius' „Barbier von Bagdad" in der Originalpartitur und Smetana's „Verkaufte Braut". Der „Barbier" hält sich in der feinen Urform dauernd auf dem Repertoire. An Gästen hatten wir hier u. a. Burgstaller, der einen Tannhäuser und einen Tristan in Wagnerfarben gab. Max Hasse

MANNHEIM: Zwei Novitäten hat unsere Hofoper bis jetzt herausgebracht: das Possart-Röhrsche „Vaterunser", einmal vom Komponisten dirigiert, das andere Mal von Camillo Hildebrand, und Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen", die trotz nicht ganz einwandfreier Besetzung bei vorzüglicher Aufführung einen durchschlagenden Erfolg erzielten. Hofkapellmeister Hildebrand und Regisseur Gebrath brachten die musikalische Komödie äusserst flott zur Wiedergabe. Frau Beling-Schäfer und Kath. Bäcker, W. Fenten, Kromer, Marx und Traun zeichneten sich aus, das Orchester spielte die prickelnde Musik leicht und sprühend. Der neu einstudierte „Barbier von Bagdad" ist leider nach der ersten Vorstellung wieder liegen geblieben gleich dem „Vaterunser" nach der zweiten, in der Margarete Brandes die hochdramatische Partie der Rose vorzüglich vertrat. K. Eschmann

POSEN: Theodor Bertram glänzte als „Holländer" und „Mephisto" (Gounod's Margarethe), den er grossartig sang und darstellte, obgleich er infolge einer Verletzung einen Arm in der Binde trug. Sonst gab es in der Oper noch Jüdin, Waffenschmied, Regimentstochter und Troubadour. — Besonderes Interesse nahm die Uraufführung der Oper „Die Palikaren" von Karl Schröder in Anspruch. Die Handlung ist in ein Vorspiel und zwei Aufzüge verteilt und rankt sich um das Schicksal einer Neugriechin „Aristea", einer Maria-Magdalenenfigur mit Anklängen an Kleists „Kätchen"-Natur. Das Libretto, bühnenwirksam durch grosse Massenentwicklungen und zahlreiche Chöre ist dem Dichter Franz Bittong nicht ganz gelungen, die Charakterzeichnung lässt an Schärfe hier und da zu wünschen übrig. Besonders der Held, ein bayerischer Offizier, vermag durch sein unentschlossenes Wesen nicht viele Teilnahme zu erwecken. Prof. Schröders Musik schöpft aus der Fülle einer regen Phantasie und erhält durch das Hineinziehen neugriechischen Wesens ein eigenartiges Kolorit. Machtvoll ist die Sprache des Orchesters, es wogt und blüht in dem prächtig behandelten Instrumentalkörper; peinlich sauber ist die im Stile Wagners gehaltene Faktur. Meisterhaft sind die glanzvollen Chöre, meisterhaft auch die Ensembleszenen und Aktschlüsse. Das orchestrale Vorspiel erscheint nach dem Bühnenvorspiel zur Einleitung des ersten Aufzugs. Die Musik Schröders verdient die regste Anteilnahme. Die Aufführung, von Kapellmeister Willy Schweppe aufs beste vorbereitet, war glänzend. Besonders hervorzuheben ist unsere Hochdramatische, Frl. Marny, die aus der „Aristea" eine lebenswahre Figur schuf. Das Publikum begrüsste den Komponisten mit dem lebhaftesten Beifall. A. Huch

PRAG: Im deutschen Theater haben es die „Neugierigen Frauen" trotz einer sehr lebendigen Aufführung über einen freundlichen Erfolg nicht hinausgebracht. Das



tschechische Theater hatte eine Uraufführung „Hjördis“ von dem jungen Karl Moor. Der Versuch, Ibsens „Nordische Heerfahrt“ wie sie liegt und steht, bloss mit einigen Kürzungen des Prosadialogs durchzukomponieren, ist keinesfalls ohne einen gewissen sensationellen Reiz. Das wie von Eis und Eisen starrende Drama gibt der Musik wenig Anhaltspunkte, kommt aber des Tondichters dramatischem Sinn, seiner Leidenschaft und seiner Begabung für düsteres Kolorit entgegen. Dem Publikum schien Moor seine Schuldigkeit als Komponist nicht ganz getan zu haben. Es vermisste Form, Klarheit, Charakterzeichnung und nahm nur den zweiten Akt mit mehr als achtungsvollem Interesse auf. Dr. Richard Batka

STETTIN: Der nunmehr begonnenen letzten Spielzeit der Direktion Gluth sah man mit geringen Erwartungen entgegen. Indessen gewann der anfangs ungeniessbare „Holländer“ bereits nach mehrmaligem Auftischen an Geschmack. Nachdem noch der Neuheitendurst durch Zöllners „Überfall“ kümmerlich beschwichtigt war, ging es dann weiter über den annehmbaren „Lohengrin“ zum achtbaren „Siegfried“ mit einem illustren „Wanderer,“ Bertram a. G. Der neue Kapellmeister Balduin Zimmermann führt ein anregendes Regiment. Verdient machte er sich durch Aufmachung bereits eingenisteter Striche. Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Die Oper marschierte mit wesentlich besserem Ensemble auf. Corvinus ist ein erstklassiger seriöser Bass, voll Klang und Würde; dem Tenor Wilkes fehlt zwar der leuchtende Heldenglanz etwas, doch entschädigt er durch Intelligenz und Reife: sein dritter Tannhäuserakt war eine Meisterleistung. Hervorzuheben sind weiter Agnes Herrmann als Orpheus, in einer sonst recht stillosen Aufführung, die Pamina der entzückenden Dina Mahlendorf, Pokornys Bajazzo usw. Das Personalverzeichnis weist so gut wie keine Niete auf und Sache der Leitung wird es sein, aus dem tüchtigen Ensemble etwas zu machen. Im Repertoire tauchte bisher ausser dem Angedeuteten von Bemerkenswerterem Glucks liebenswürdige „Maienkönigin“ und Auber's zum Teil doch schon stark abgeblasste „Stumme“ auf. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Mit d'Alberts Tiefland machte die Oper einen guten Treffer. Pohlig hatte das Werk sicher einstudiert, Löwenfelds Regie half mit zu eindrucksvoller Erstaufführung. Die Martha sang Frl. Wiborg, den Pedro Bolz, Sebastiano Weil, Kräfte ersten Ranges; Bolz dürfte freilich ruhiger singen und spielen. Der starke Erfolg war durch den Schluss verbürgt, wiewohl gerade diese Akzente wenig Sympathie verdienen. Als Koloratursängerin gastierte mehrmals erfolgreich Frau Bopp-Glaser, zuletzt als Susanne. Neu einstudiert ging nämlich als Vorbote des Mozart-Zyklus Figaro (von Band dirigiert) in Szene; ich komme auf das Werk ein andermal zurück. In ein Erlebnis festlicher Weihe klang an Liszts Geburtstag die Legende der Heiligen Elisabeth aus; neben Herrn Weil war es vor allen Frl. Wiborg, deren Gesang und Spiel beglückte. Der Chor sang rein und mit Ausdruck. Pohligs Dirigentenleistung verdient uneingeschränkte Bewunderung. — Die Fideliofeier mit Frau Wittich aus Dresden fiel leider einer Absage zum Opfer. Der übrige Spielplan war etwas bunt; Cornelius' „Barbier,“ Berlioz' „Cellini,“ Wolfs „Corregidor“ sollten nicht so lange verschwinden. Auch Wagner erschien bisher selten. Karl Grunsky

WEIMAR: Die Spielzeit unseres Hoftheaters wurde mit Mozarts „Don Juan“ in vielversprechender Weise eröffnet und gab dem für das dramatische Fach engagierten Frl. Ucko (früher am Stadttheater in Aachen) Gelegenheit, sich in jeder Beziehung im besten Lichte zu zeigen. Weitere Proben ihres schönen Könnens legte sie als Leonore, Venus und in sehr befriedigender Weise als Aida ab. Die neue Altistin Frau Gmeiner stellte sich als Azucena, Ortrud und Amneris vor und machte ebenfalls einen sehr guten Eindruck. Wenig befriedigen konnte bis jetzt die Opernsoubrette Frl. Perrot.

Die übrigen Opernabende wurden durch Wiederholungen von „La Traviata" mit Frl. Runge als Violetta und Thuille's „Lobetanz" in angemessener Weise ausgefüllt.

Carl Rorich

KONZERT

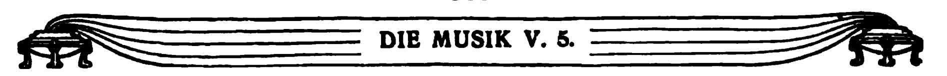
AMSTERDAM: Das Hauptereignis des Monats November war das erstmalige Erscheinen Dr. Ludwig Wüllners als Liedersänger. Seine faszinierende Vortragsweise, mit der er jedes Lied als ein augenblickliches persönliches Erlebnis auffasst und Lied und Leben zu verknüpfen sucht, eroberten ihm im Sturme das niederländische Publikum, so dass er hintereinander vier ausverkaufte Liederabende, zuletzt im grossen Saale des Concertgebouw geben konnte. Als feinsinniger, jeder Seelenregung Wüllners folgender Begleiter erwies sich wiederum Coenrad Bos. — Leopold Godowsky gab im Verein mit dem Cellisten Mossel zwei Konzerte; beide Künstler fesselten durch ihre aussergewöhnliche Technik und vornehme Wiedergabe. — An Stelle des zum Dirigieren einiger Konzerte nach New-York berufenen Mengelberg dirigierte Busoni in einem Abonnementskonzert sein op. 39, Konzert für Klavier, Orchester und Männerchor, das durch sein ungeheures, verwickeltes Motiv-Material wohl imponiert, aber einen tiefen musikalischen Eindruck trotz der meisterhaften Ausführung des Klavierparts durch Egon Petri nicht auszuüben vermochte. Ungetrübten hohen Genuss schenkten Busoni und Petri durch ihren glänzenden Vortrag von Liszts Concerto pathétique für zwei Klaviere. — Herr Hermanns und Frau Hermanns-Stibbe zeichneten sich ebenfalls in einem eigenen Konzert durch ihre Vorträge für zwei Klaviere aus. Präzision des Zusammenspiels und temperamentvoller fein schattierter Vortrag liessen kaum etwas zu wünschen übrig, so dass sich Griegs Romanze und Brahms' Sonate op. 34 zu Glanzleistungen gestalteten. Hans Augustin

ANTWERPEN: Hervorzuheben ist eine Aufführung des „Oorlog" (Krieg) von Peter Benoit durch den Verein Benoits-Fond, eine Gesellschaft, die sich die lobenswerte Aufgabe gestellt hat, die Werke dieses ersten flämischen Meisters nicht der Vergessenheit anheim fallen zu lassen. Die Aufführung war eine im ganzen gute. Solisten und Orchester standen unter Leitung des bewährten Dirigenten Keurvels auf der Höhe ihrer Aufgabe, während die Chöre den enormen Schwierigkeiten nicht voll gewachsen waren. A. Honigsheim

BASEL: Das erste Symphonie-Konzert gestaltete sich zu einer Gedächtnisfeier für den im Sommer verstorbenen Alfred Volkland, weshalb ausschliesslich Klassiker zu Worte kamen, denen der Verstorbene als Künstler am nächsten stand. Als Solist wirkte der bisher hier unbekannte Baritonist Louis de la Cruz-Frölich aus Paris mit, der sich mit seinem ausgiebigen, sehr sympathischen und gründlich geschulten Organ ganz vortrefflich akkreditierte. Im übrigen bescherte schon gleich der Beginn der Saison eine beängstigende Zahl von Künstlerkonzerten, von denen die Konzerte der Gebrüder Jacques und Joseph Thibaud, sowie der Geschwister Otto und Anna Hegner, die sämtlich vollwertige künstlerische Leistungen boten, hier Erwähnung verdienen.

Dr. H. Stumm

BERLIN: Für den zweiten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle hatte Weingartner ausser der vierten Symphonie von Brahms und der in Es-dur von Mozart auch Musik von Pfitzner aufs Programm gesetzt; zwei Stücke: Blütenwunder und Trauermarsch aus der „Rose vom Liebesgarten" und die Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn". Pfitzner zeigte sich wieder als Tonpoet, der aus dem modernen Orchester allerlei neue Klangfärbungen herauszuzaubern weiss; die Motive erscheinen etwas kurzatmig und unbedeutend; im Trauermarsch, bei dem die Musik



nicht recht in Fluss kommen will, bekam man viel Interjektionen, stockende Fragen zu hören. Geschlossener in der thematischen Entwicklung ist die Ouvertüre ausgefallen; man vernimmt geräuschvollere Klänge, die in die Welt rüdlustiger Ritterlichkeit einführen, dazwischen dann ein zarteres Tonbildchen, mit dem das Plätzchen gemeint ist, wo der Zeisig sich zwitschernd im süssduftenden Holunderbusch sein Nest gebaut hat. Eine gewisse Unruhe im Rhythmus, ein unvermitteltes Hin und Her in den Klangfarben lässt auch hier den Hörer nicht zu rückhaltlosem Eingehen auf die Intentionen des Autors gelangen. — Bernhard Stavenhagen hat an der Spitze des philharmonischen Orchesters ein Konzert dirigiert, das eine der vier Episoden aus Ernst Boehes Odyssee „Odysseus' Heimkehr", eine dramatische Ballade „Graf Walter und die Waldfrau" von Felix Dahn mit Musik von Alex. Ritter, endlich die symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum" von Friedrich Klose brachte. Die Boehesche Programmusik entbehrt durchaus der charakteristischen Schärfe des Ausdrucks, man könnte dieses Werk auch die Entdeckung Amerikas oder die Schlacht bei Trafalgar nennen, überzeugend wirkt seine Musik durchaus nicht. Das Orchester ist mit grosser Virtuosität behandelt; grossartige Steigerungen, die stets zu einer Eruption hinführen, weiss der Tondichter aufzubauen; Sinn für Wohlklang spricht aus dem Orchestersatz, aber eigentlich musikalische Erfindung steckt wenig darin. In dem Ritterschen Melodram, zu dem Ernst von Possart den Text sprach, findet man allerlei feinere Phrasen, die Siegmund von Hausegger hübsch für Orchester gesetzt hat, aber auch Geschmacklosigkeiten genug. So ist es ganz unbegreiflich, dass sich der Priester mit Luthers Reformationschoral bewaffnet, um den Zauber der Waldfrau zu bannen. Das Werk Friedrich Kloses habe ich nicht ganz verstanden; ich hatte das Gefühl, dass hier ein bedeutender Musiker, der mit seinem Herzblut ein Hoheslied des Pessimismus zu schreiben beabsichtigte, zu Wort kommt; aber in seinem komplizierten Aufbau, in dem die verschiedenartigsten Themen, die alle etwas Aussermusikalisches bedeuten sollen, mit viel kontrapunktischem Raffinement durcheinander geschlungen sind, fehlte mir der Ariadnefaden, selbst dann noch, nachdem ich eine orientierende Broschüre durchgelesen hatte. In der Episode „über allen Zauber Liebe" erfreute die zarte sinnige Orchestrierung, wie auch die melodische Erfindung. Schliesslich weiss sich der Autor nicht anders zu helfen, als dass er einen Teil aus Julius Bahnsens Pessimisten-Brevier vorlesen lässt, weil er fühlt, dass die Musik allein nicht dazu ausreicht, das was er meint, auszudrücken. Aus einem Versteck hervor erklingt dann noch ein zweites Orchester, und ein ebenfalls versteckter Frauenchor singt dazu „Nirwana". Das Ganze schliesst mit einem scharfen Orchesterschlag, der den Collapsus der schlechten Welt bedeuten soll. — An der Spitze des Sternschen Gesangvereins gibt Oscar Fried neue Konzerte, deren erstes eine Kantate „O Haupt voll Blut und Wunden" von Max Reger, zwei Lisztsche Lieder, von Emmy Destinn gesungen, und die grosse Mahlersche Symphonie in c-moll brachte. Dieses letzte Werk, das hier schon mehrfach aufgeführt ist, hatte diesmal einen glänzenden Erfolg, dank der trefflichen Ausführung. Die Regersche Kantate ist recht armselig in der Erfindung. Abwechselnd singt ein Soloalt und ein Solotenor verschiedene Verse zu einer dünnen Orgelbegleitung, in der auch eine Oboe und eine Solovioline herumirren. Dazu singt ein gemischter Chor im trocknen vierstimmigen Satz, unterbrochen durch Orgelzwischenspiel, alsdann noch unisono einige Strophen; in der zehnten erst breitet sich das Ganze grösser, weiter aus, nachdem man durch die dünn klingende monotone Behandlung vorher arg gelangweilt worden ist. Von einer charakteristischen Ausmalung des Gedankeninhalts in den verschiedenen Strophen ist keine Rede. Martha Stapelfeldt und Herr Briesemeister machten sich um die Ausführung der Soli wohlverdient. — Im letzten Nikisch-Konzert wurde die neue Sinfonietta von Max Reger,

darnach eine lange Reihe Lieder von Gustav Mahler mit Orchesterbegleitung vorgeführt; die letzteren (zehn) sang der Bariton der Wiener Hofoper Fr. Weidemann, leider nicht glücklich disponiert, doch mit viel Wärme des Vortrags. Die Auswahl der Lieder war nicht günstig für den Erfolg getroffen — es war zuviel Todesstimmung darin. Ausser den fünf Kindertotenliedern, die viel tiefempfundenes, wirklich schönes enthalten, wurde ein verhungerndes Kind, ein zum Tode durch den Strick verurteilter Tambour und ein der Welt abgestorbener Einsiedler zu Tode gesungen, nachdem der heilige Antonius seine Fischpredigt (ein wirklich ulkiges Stück mit allerlei Orchesterspässen) gehalten und eine Schildwache sein Liebchen des Nachts weggejagt hatte. Um so stärker machte sich der Fehlgriff in der Anordnung des Programmes fühlbar, als das neue Orchesterstück von Max Reger sich als eine völlige Missgeburt herausgestellt hatte. Diese Sinfonietta, die ziemlich so lange wie Beethovens Neunte dauert, klingt wahrhaft abscheulich, als ob jedes einzelne Instrument verstimmt wäre. Melodiebildung, Akkordfolge, der Orchestersatz erscheint mir direkt verworren; mir tat besonders das arme Orchester leid, das sich mit solcher Unmusik schon in den Proben hatte malträtieren lassen müssen. Das Publikum hat diese Sinfonietta ganz unzweideutig abgelehnt. Zu Beginn des Programms stand die Jagd-Ouvertüre von Méhul, einst ein Lieblingsstück der Pariser während der Revolutionszeit, ein reizendes flottes Musikstück, und zum Schluss die Genoveva-Ouvertüre von Schumann. — In seinem ersten „Orchester-Kammerkonzert", das E. N. v. Reznicek dirigierte, hatte er eines der Brandenburgischen Kammerkonzerte von Bach (D-dur) mit Busoni am Bechstein, dann drei von Paul Reimers sehr wirkungsvoll vorgetragene Lieder mit Orchesterbegleitung sowie eine Serenade für Streichorchester von Reznicek und zum Schluss Haydns Symphonie (la chasse) aufs Programm gesetzt. Mir hat diese Serenade in allen fünf Sätzen sehr gut gefallen — nach und zwischen den aus München importierten symphonischen Dichtungen einmal wirklich ein Werk, das weiter nichts als Musik machen will. Mancherlei pikante Wendungen halten überall das Interesse an der melodischen Erfindung rege, kontrapunktische Einfälle, die sich natürlich geben, fesseln durch den wohlklingenden Satz; knapp abgerundet, in sich fest geschlossen ist jeder Teil, von denen der eine, ein kanonischer Walzer, den Hörern ganz besonders gefiel. Auch die Lieder in ihrer volkstümlichen Weise mit der einfachen Begleitung erhielten vielen Beifall. — Marie Hertzer-Deppe sang vier Lieder eines fahrenden Gesellen von Gustav Mahler, eine Schauerballade von Sibelius und drei Gesänge von Weingartner, alle mit Orchesterbegleitung. An den Mahlerschen Liedern, die reizend erfunden und fein instrumentiert sind, konnte man seine herzliche Freude haben; auch die finnländische Ballade, trotz ihrer Länge, interessierte durch die malerische Orchesterbegleitung, aber die Weingartnerschen Gesänge sind gar zu dürftig. Herr Birnbaum dirigierte noch eine sehr langweilige symphonische Dichtung „Les éolides" von César Franck und zwei Werke von Brahms lebendig in der Auffassung, aber etwas gar zu zappelig. — Gustav Jenner hat nach seinem Kammermusikkonzert noch einen Liederabend gegeben, in dem Mimie Wittichen ausschliesslich Lieder von ihm sang. Die Singstimme ist recht unsanglich geschrieben, und die Klavierbegleitung sagt eigentlich gar nichts. Weshalb Herr Jenner Gedichte, die ein Schumann oder Rob. Franz bereits herrlich gesetzt haben, noch einmal komponiert, ist nicht recht zu begreifen. — Lula Mysz-Gmeiner hatte an ihrem ersten Liederabend nur zwei Komponistennamen auf ihrem Programm: Brahms und Reger. Der Saal war dicht besetzt, und die Sängerin zeigte sich wieder als eine bedeutende Vortragskünstlerin, die jedes einzelne Lied nach seinem Stimmungsgehalt behandelt, klar ausspricht, fertige Gestaltungen hinstellt. E. E. Taubert

Eine böse Konkurrenz ist den bestehenden Quartettvereinigungen in dem Damenstreichquartett Gabriele Wietrowetz, Martha Drews, Erna Schulz und Eugenie



Stoltz entstanden: die vier Künstlerinnen bilden ein vortreffliches Ensemble und spielten ein so schwieriges Werk wie das Brahmssche B-dur Quartett ausgezeichnet; zur Aufführung brachten sie ausser Mendelssohn op. 12 noch Robert Kahns prächtiges a-moll Quartett mit dem Komponisten am Klavier. — Das Petersburger Streichquartett bot Arensky's hier kaum bekanntes, klangschönes Quartett op. 35a, sowie unter Zuziehung von Fritz Espenhahn (Violoncell) und Robert Könecke (Bratsche) Tschaikowsky's eigenartiges Sextett „Souvenir de Vienne“ und Schuberts C-dur Quintett. — Dieses Quintett stand auch auf dem Programm im ersten Abonnementskonzert von Florian Zajic und Heinrich Grünfeld, die auch des von Joachim des öfteren schon gespielten Streichsextetts von Dvořák sich annahmen. Beteiligt waren dabei die Herren Diestel, Hasse, Könecke und Espenhahn und als vokale Kraft Clara Rahn, die Brahmssche Lieder sang. — Das zur Genüge bekannte philharmonische Trio Vita Gerhardt, Anton Witek und Joseph Malkin bot auch Solostücke jedes Mitglieds und unter Zuziehung des Bratschisten Fridolin Klingler Schumanns Klavierquartett. — Im Verein mit Ella Jonas brachte Bernhard Dessau die neue ihm gewidmete F-dur Violinsonate von Christian Sinding op. 73 zur Uraufführung; dieses dreisätzige Werk fesselt wieder besonders durch die Frische der Erfindung; manchen Gedanken hat er freilich schon öfters ausgesprochen. Auch diese Sonate wird sich sicherlich bald einbürgern. — Adolf Rebner, der Geiger des bekannten Frankfurter Trios, brachte sich mit anspruchsvollem Programm als Solist in zwei Konzerten mit dem philharmonischen Orchester in Erinnerung: er sollte sein Instrument weniger gewaltsam anfassen, die hohen Endtöne nicht so abstossen, die Passagen nicht überstürzen. — Carl Flesch imponierte an seinem dritten historiscben Geigenabend besonders durch sein vollendetes Paganinispiel. — Ein Paganini redivivus und dabei ein vollendeter Bachspieler ist Arthur Hartmann, der zwar schon früher zu den besten Geigern zählte, jetzt aber getrost neben Ysaye, Burmester, Thomson, Flesch sich stellen darf. — Wenig Freude gewährte das dem deutschen Geschmack gar nicht entsprechende Violinspiel Alessandro Certani's, der mit der Sängerin Gertrud Gross konzertierte; diese besitzt eine schöne, biegsame Sopranstimme uud eine hübsche Gewandtheit in der Koloratur. — Lilli Lehmann entzückte ihren Verehrerkreis wieder durch ihre reife Kunst. Wilhelm Altmann

Die künstlerische Ausbeute dieser Tage war kärglich. Den einzigen Genuss schenkte uns das Ehepaar Schnabel. Therese Schnabel sang R. Franz und Hugo Wolf. Das war kein Singen mehr, sondern ein visionäres Schauen, die Ergriffenheit einer grossen Seele, der rührende Ausdruck eines künstlerischen Gemütes. „Mein Lieb ist verschwiegen und schön wie die Nacht“ und „Denk es, o Seele!“ gehören zu den schönsten Liedoffenbarungen, die uns seit langem dargeboten. Mit um so grösserem Bangen denk' ich der technischen Seite. Der Mangel an Konzentration, das völlige Verausgaben der „Luftpumpe,“ die vielen flachen und nasalen Formen der Mittellage und Höhe erfüllen mich mit aufrichtiger Sorge. Ich halte das Instrument für sehr zart und möchte eindringlich vor zu grosser Aufopferung (auch hinsichtlich der Programme) warnen. Dies Hergeben und Abringen des Letzten und Höchsten von Seele und Körper ohne weise Ökonomie, ohne technische Besonnenheit und klangliche Konzentration, greift unmittelbar das Kapital an und muss, da der Zinsgenuss gleich Null, über kurz oder lang zum völligen Verbrauch der Kräfte führen. Von Artur Schnabel hörte ich Chopins „Barcarolle,“ gar meisterlich im Filigran, aber zu klar und hart, ohne den träumerischen Duft und venezianischen Stimmungszauber. Auch die F-dur „Ballade“ hat Reisenauer jüngst grösser gegeben. Dagegen verriet der straffe Guitarrenrhythmus im „Bolero“ den echten rassigen Musikus. — Daneben nenne ich Alexander Heinemann mit Auszeichnung. Brahms liess eine weitere Vertiefung des Ausdrucks erkennen,

wiewohl ich die realistische Note weniger scharf akzentuiert gewünscht hätte. Der morose Timbre des ausgiebigen Organs ist ein unabänderliches Schicksal. Seine Form ist heute lediglich eine Geschmacksfrage. — Unter den Jüngeren fiel die polnische Komtesse Helene Morsztyn auf, deren Rasse, Temperament und fixierte Technik unzweideutige Symptome künstlerischer Begabung. — Leontine de Ahna ist eine musikalisch liebenswürdige, sympathische Erscheinung. Der Mangel an Temperament, die Halsigkeit des Organes, der enorme Prozentsatz an unnützer „Beiluft" lassen mich ihres Vortrages jedoch nie recht froh werden. Der Geiger Alessandro Certani entzückte die Weiblichkeit durch die Süsslichkeit einer „süssen" Kantilene. — Der Kompositionsabend Robert Wiemanns bereicherte den Satz „vom braven Musikanten und herzlich schlechten Künstler" um ein weiteres markantes Beispiel. Die Signatur des Gebotenen war: „Viel gelernt, viel gehört, viel nachgeahmt, geschickt instrumentiert, — aber nichts, was der Arbeit wert, was aus inneren Gründen zum Wohl oder Wehe der Menschheit irgendwie notwendig war." Der Bankerott der Spezies: „Symphonische Dichtung" und gewisser programmatischer Tendenzen, der durch die trostlose Erfindungsarmut unserer Zeit verschuldet ward, konnte nicht anders und besser „illustriert" werden. Johanna Dietz half dem Komponisten mit ihrem besten Können. Vergebene Müh und ein unfruchtbares Spiel. — Folgt der Tagesschwarm der Solisten: Max Puchat (trockener, reizloser Pianist mit lehrhafter Physiognomie), Theodor Lemba, Nora Boas (interessante Erscheinung, kapriziös, aber maniriert), Willy Merkel (leidiger Tenor mit unleidigen Theatermanieren), Etelka Freund, Clarence Bird (spielte Schuberts Variationen echt „amerikanisch"!) Clara Birgfeld (versuchte „angeblich" Brahms' Händel-Variationen), Marianne Heinemann (Streben ernst, Musik gesucht, Technik hart und forziert), Clara Schwarz und Elisabeth Houben (nicht diskutabel), sowie Fanni Merten und Alfhild Hamberg, Opernsängerin aus Helsingfors. Rudolf M. Breithaupt

Unter den von mir innerhalb zweier Wochen gehörten Sängerinnen gebührt Else Schünemann der Vorrang. Ihre Kunst grenzt an Vollendung. Sie beherrscht gleichmässig das rein Gesangliche und den textlichen Inhalt. Unterstützt wird sie durch eine herrliche hohe Altstimme, der nicht die geringste Unart anhaftet. Die exquisite Begleitung von Marie Schünemann muss besonders gelobt werden. Die Mitwirkenden, Bianca Panteo (Violine) und Maria Bruno (Klavier) zeichneten sich in der d-moll Sonate von Brahms aus. — Bertha von Türckheim besitzt einen mächtigen, tiefen Alt. Die Stimme pariert leider nicht immer, der zwar temperamentvolle Vortrag dringt nicht tief ein. — Einen günstigen Eindruck machte die Sopranistin Klara Erler, aber Stimme wie Vortrag eignen sich mehr für intimen Kreis. — Alexandre Petschnikoff spielte einen wertlosen, selbstkomponierten russischen Tanz und eine Méditation von Glazounow nicht hervorragend. — Zu wenig empfunden, zu viel einstudiert singt mit hübschem Sopran Elsa Thoiss-Knacke. Der Pianist Bruno Hinze-Reinhold, sehr routiniert und musikalisch, schadet seinem Spiel durch übergrosse Maniriertheit. — Emmy Pehlitz ist vollkommene Anfängerin. Für die Öffentlichkeit bringt sie nichts mit. Der Rezitator Robert von Welck führt ein sonores, tiefes Organ ins Treffen, müsste aber etwas deutlicher sprechen. — Einen lettischen Liederabend gab Malvine Wiegner. Die „Kunstlieder" waren effektvoll aber nicht gerade charakteristisch, die „Volkslieder" eigenartig, doch für ihren Zweck sehr kompliziert. Der bedeutendste der lettischen Komponisten ist jedenfalls J. Vitol, dessen Volkslieder auch am natürlichsten sind. Frl. Wiegner singt mit sehr schönem, hohem Alt äusserst feurig. — Ludwig Dosse, lyrischer Baritonist, legt zu viel Gewicht auf den Gesang allein, vernachlässigt dabei den Inhalt des Textes. Das unaufhörliche Anwenden der Kopfstimme (ohne genügende Sicherheit darin) stört. — Else Grau, Altistin, wurde durch grosse Ängstlichkeit verhindert, ihr Können

zu zeigen. Dennoch bemerkte ich Intelligenz und ziemlich gute Schulung. Als tüchtige Musikerin, zur Lehrerin passend, erwies sich die Violinistin Margarethe Schaeffer, deren Bruder Carl ein solider Pianist ist. — Durch sehr fleissiges Studium könnte Maria Berg es vielleicht zu etwas bringen. Das Material (Sopran) ist gut, Legato sehr mangelhaft, ebenso die Phrasierung. — Robert Kothe begleitete seinen ungekünstelten Vortrag von Volksliedern selbst auf der Laute. Er hat nur einen bescheidenen Bariton. — David Popper, der berühmte Cellovirtuose, ist im Vortrage seiner eigenen, leicht flüssigen und reizenden Werke immer noch der Meister par excellence. Wie er seine spanischen Tänze, Tarantelle, Papillon usw. spielt, das muss man hören! Zu Anfang spielte Popper mit Robert Kahn die D-dur Sonate von Beethoven. Als ausgezeichnete Künstlerin zeigte sich die Mezzosopranistin Lilly Dorn-Langstein, die durch ausserordentlich schönen Gesang Abwechslung in das Programm brachte. — Sehr verständnislos spielte der Pariser Flötist Emilio Puyans ein Konzert in G-dur von Mozart; in Stücken von Doppler und Chaminade konnte er durch Technik glänzen. Ella Jonas versuchte, Beethovens Gefühlstiefe in der Mondscheinsonate mehr durch äusseres Gebahren als durch musikalischen Vortrag zu erläutern, der nicht immer auf der Höhe stand. Vorzüglich sang Paula von Lichtenfels. — Der „Berliner Volks-Chor" führte Haydns „Jahreszeiten" recht gelungen auf. Der Chor hat frisches Material und spricht deutlich, die Schattierungen waren noch nicht ausreichend. Der Dirigent Dr. E. Zander konnte den trefflichen Solisten Emilie Herzog, Rudolf Jäger und Anton Sistermans leider nicht folgen. — Das Konzert der Barthschen Madrigal-Vereinigung war kein Erfolg. Der aus 9 Stimmen bestehende Chor sang unrein und sehr unrhythmisch. Die chromatischen, durchgehenden Töne wurden ohne Ausnahme falsch intoniert. Die Sopranistinnen besonders sangen mit unangenehm flacher Tonbildung. Der Dirigent vermag nicht, die Sänger durch seine mechanischen Bewegungen zu künstlerischen Leistungen zu animieren. — Zwei norwegische Sänger, Agathe nnd Max Rosé, debütierten mit einem sehr bunten Programm. Die junge Dame hat einen schönen, hellen und kraftvollen Sopran, singt aber etwas kühl. Max Rosé sollte eifrig studieren; sein hoher, fast tenorartiger, hell gefärbter Bariton ist der Ausbildung wert. Arthur Laser

BREMEN: Das musikalische Ereignis der letzten Wochen bildete die Vorführung von Regers „Sinfonietta". Trotz der vortrefflichen Wiedergabe, die Panzners sorgsame Leitung der in Bau und Gestaltung an die klassische Richtung anknüpfenden, in ihrer überaus schwer verständlichen Tonsprache aber völlig neue Bahnen einschlagenden Tondichtung angedeihen liess und die die instrumentalen Schwächen des Werkes nach Möglichkeit auszugleichen wusste, kam es nur nach dem dritten, fasslichsten Satze wenigstens zu einem Achtungserfolg. Die übrigen Orchestergaben des zweiten Philharmonischen bestanden aus der gar zu sehr als Nippsache behandelte Figaro-Ouvertüre (in kleiner Besetzung) und Tschaikowsky's Romeo und Julia, während das erste neben der reichlich retouchierten A-dur Beethovens und dem Lohengrin-Vorspiel eine glänzende Vorführung von Tod und Verklärung brachte. Indes Edith Walker mehr imponierte, als erwärmte, trug Thibaud mit Mozarts Es-dur Konzert den wohlverdienten Erfolg eines echten, bedeutenden Künstlers davon, wogegen sich Sarasate, der tags zuvor in Begleitung Neitzels ein eigenes Konzert gab, sich mit den bei ihm ja selbstverständlichen Virtuosenlorbeeren begnügte. Begeisterten Beifall fand der Liederabend Wüllners, der je eine Abteilung von Schubert, Strauss und Wolf gab, um mit Brahms' „Ernsten Gesängen" zu schliessen. Gustav Kissling

BRESLAU: Das erste Abonnementkonzert des Orchestervereins war ein Schuss ins Schwarze. Es wurde unter Dr. Dohrn mit seltener Hingabe und zugleich mit absoluter technischer Vollendung musiziert. Beethoven (Symphonie No. 4), Weber und

Wagner bestritten den orchestralen Teil des Programms. Dazwischen sang Fritz Feinhals den „Prometheus" von Wolf, erzielte aber trotz aller Pracht des Vortrags nicht mehr als einen Achtungserfolg. Mehr Eindruck machte die Amfortasklage. Das Hauptstück des zweiten Abonnementkonzerts war die Haroldsymphonie von Berlioz. Leonard Borwick-London spielte das a-moll Konzert von Schumann mit keuscher Zurückhaltung und einige im Spielerischen aufgehende Stücke von Bach, Couperin und Scarlatti mit der Gelassenheit eines auf technischem Hochpunkte stehenden Künstlers. — Ein volkstümliches Konzert unter Hermann Behr brachte in guter Ausführung die Symphonie No. 6 von Tschaikowsky, das Siegfried-Idyll u. a. — Der erste Kammermusikabend des Orchestervereins (Himmelstoss, Behr, Hermann, Melzer, Dr. Dohrn) beschäftigte sich mit Beethoven (op. 130) und Brahms (op. 34). — Ein Festabend war das Konzert des Joachimquartetts. — Von Solistenkonzerten ist in erster Linie zu nennen der Klavierabend des Dr. Dohrn. Der Abend war bemerkenswert durch den meisterhaften Vortrag des op. 81, Variationen und Fuge, von Max Reger. Grossen Erfolg hatte Josef Sliwinski, und gut eingeführt haben sich die Sänger Janssen, Menzel und Giovanna Tornelli. Registriert sei auch eine wohlgelungene konzertmässige Aufführung des „Heiling" durch die Paulsche Gesangakademie. J. Schink

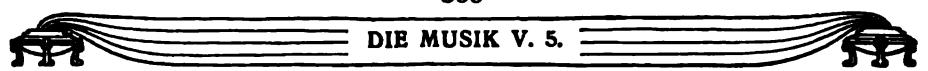
BRÜNN: Die Philharmoniker haben in Franz Zeischka aus Teplitz einen tüchtigen, temperamentvollen Dirigenten gewonnen, unter dessen Leitung sie u. a. Ernst Boehes symphonische Dichtung „Aus Odysseus Fahrten" zur Aufführung brachten. Im selben Konzert wurde eine stimmungsvolle, dem Andenken Anton Bruckners gewidmete Trauermusik von Otto Kitzler sehr beifällig aufgenommen.

Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: In seinem ersten Konzert brachte Eugène Ysaye die temperamentvolle Ouvertüre zu „Charlotte Corday" von Benoit, die etwas blasse „Tryptique symphonique" (Jour des morts, Noël, Pâques) von Blockx — beide Werke unter Leitung von Blockx, und die bereits im vergangenen Jahre gehörte talentvolle, aber unreife Symphonie von Delune unter Ysaye's Leitung. Trotz bester Ausführung wollte das Publikum nicht warm werden. — Die „Nouveaux Concerts" unter Delune eröffneten ihre zweite Saison mit viel Glück. E. Ysaye, der sich hier so selten hören lässt, war der Magnet und erregte grossen Enthusiasmus mit Bachs e-moll Konzert und der Prinzipalstimme in der Symphonie des sehr beanlagten Belgiers Vreuls. Bachs h-moll Suite für Streichorchester und Flöte und Schumanns „Rheinische" vervollständigten das unter Delune's sicherer und anfeuernder Leitung bestens ausgeführte Programm. — Vorzüglich fiel das erste Concert populaire unter Dupuis aus. „Das Meer" von Gilson, mit dem er seinerzeit zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, entfesselte wahre Beifallsstürme. Der famose Cellist Casals spielte das raffinierte Konzert von Dvořák und Kol Nidrei von Bruch mit enormem Erfolg. Dagegen gingen die Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" von Cornelius und „Fête populaire" von Leborne spurlos vorüber.

Felix Welcker

DARMSTADT: Die Konzertsaison wurde auch in diesem Jahre wieder durch den Richard Wagner-Verein eröffnet, der am 3. Oktober mit Ernst von Possart und Hugo Röhr das Melodrama „Enoch Arden" von Alfred Tennyson und Richard Strauss zu eindrucksvoller Aufführung brachte. Das alljährlich vom Hofkapellmeister de Haan arrangierte Wohltätigkeitskonzert brachte diesmal u. a. eine Reihe interessanter Lieder und beachtenswerter Kammermusikstücke von Gustav Jenner. In dem ersten Hofmusikkonzert, in dem das Orchester erstmalig durch zugezogene Kräfte aus den Nachbarstädten verstärkt erschien, hatte die Erstaufführung der Straussschen Domestica in glänzender Wiedergabe einen sensationellen Erfolg. Solistisch traten Marcella Pregi



und Mimie Wittichen aus Marburg (Gesang), Wiesi de Haan von hier (Klavier) und die jugendliche Isolde Menges aus London (Geige) mit Erfolg auf. H. Sonne

DRESDEN: Das an sich löbliche Bestreben, dem Publikum die selten oder noch gar nicht gehörten Werke alter Meister vorzuführen, bringt es leicht mit sich, dass die Vortragsordnungen einen mehr akademisch-historischen als künstlerisch-lebendigen Charakter tragen. Das war bei dem ersten Konzert des Mozart-Vereins festzustellen, das mit einer Bachschen Orchestersuite unter Kapellmeister v. Haken begann und weder mit den Schottischen Volksliedern in der Beethovenschen Bearbeitung für Gesang und Klaviertrio noch durch fünf Beethovensche Menuetts den erhofften starken Eindruck erzielte. Dagegen hatte eine Konzertarie „Ariadne auf Naxos" von Josef Haydn einen sehr bedeutenden Erfolg. Hier zeigt der Meister eine so starke dramatische Wucht und Kraft des Ausdrucks, dass man überrascht sein muss. Johanna Kiss brachte die Arie in vorzüglicher Weise zu Gehör, dagegen vermochte Dr. Georg Dohrn (Breslau) mit seiner allzu süsslichen und matten Wiedergabe des Mozartschen Klavierkonzerts A-dur nicht zu befriedigen trotz seiner sauberen Technik. Eine hier noch unbekannte Kantate von Joh. Seb. Bach brachte Alfred Sittard in seinem in der Kreuzkirche veranstalteten Konzert mit bedeutender Wirkung heraus. „Jauchzet Gott in allen Landen" betitelt sich das für Sopransolo, Streichorchester, Continuo und hohe Trompete geschriebene, von hinreissendem Schwung erfüllte Werk, das unter des Konzertgebers Leitung mit Erika Wedekind in der ungeheuer schwierigen Solostimme, Dr. Max Seiffert am Flügel (Continuo) und C. Höher-Berlin als meisterhaftem Vertreter der Trompetenstimme einen tiefgehenden Eindruck erzielte. Das Bachsche Violinkonzert E-dur (vorgetragen von Henri Petri), ein Händelsches Concerto grosso sowie einige Orgelvorträge des Herrn Sittard vervollständigten das interessante Konzert, in dessen Verlauf der Veranstalter sich als Dirigent nicht unvorteilhaft einführte. In einer Veranstaltung zugunsten des Schillerdenkmalfonds ersang sich Thila Plaichinger einen glänzenden Erfolg und wirkten der Kreuzkirchenchor unter Oskar Wermann und der Geigenvirtuos Adrian Rappoldi mit bestem Gelingen mit. Die Mutter des letztgenannten Künstlers Frau Rappoldi-Kahner brachte in einem Konservatoriumskonzert das wundervolle Klavierkonzert Es-dur von Felix Draeseke unter stürmischem Beifall zu Gehör, während sich am selben Abend Viktor Porth als Liedersänger überaus glücklich betätigte. Ein Klavierabend von Eugen d'Albert zeigte den Künstler wieder in seiner ganzen Vielseitigkeit und Reife und bot den Hörern reiche Genüsse. Im zweiten Hoftheatersymphoniekonzert (Serie A), das unter Herrn Hagens Leitung stand, erzielte Ernst Boehes Orchesterwerk „Ausfahrt und Schiffbruch" einen mässigen Erfolg. So bereitwillig man die glänzende Orchesterbehandlung durch den jungen Tonsetzer anerkennen mag, so wenig kann man in dem Werke Tiefe und Gehalt finden. Auch die Symphoniekonzerte der Gewerbehauskapelle unter Herrn Olsens Leitung haben begonnen und bieten, ihrer alten guten Tradition entsprechend, allwöchentlich dem grossen Publikum bei billigem Eintrittspreis gute Musik aller Richtungen in vortrefflicher Ausführung.

F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Dr. Kuhn (Darmstadt) und Walter La Porte (Freiburg) gaben einen sehr interessanten HugoWolf-Lieder-Abend. Elvira Schmukler, die einheimische Violinvirtuosin, spielte mit ihrer Schwester Franziska in einem eigenen Konzerte Spohrs Konzertante für zwei Violinen und Soli von Wieniawski, Chopin-Sarasate ausgezeichnet. Hans und Marie Hermanns konzertierten auf zwei Flügeln; u. a. spielten sie Brahms' Sonate op. 34 (nach dem Quintett) und die es-moll Variationen von Sinding. Willy Burmester enthusiasmierte seine zahlreichen Hörer und bot als seltene Gabe Raffs a-moll Violinkonzert. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Im ersten Sauset-Konzert befand sich Edith Walker mit der Arie der Eglantine ganz in ihrem Element; Dr. Otto Neitzel erwärmte mit Chopin und Schubert mehr als mit der zu „akademisch" vorgetragenen Beethovenschen Sonate op. 110; als Dritter im Bunde Willem Willeke, ein sehr ansprechender Cellist. Die Aufführung des „Barbier von Bagdad" von Cornelius im ersten Abonnementskonzert unter Dr. Hans Haym verdient in Anbetracht der ausserordentlichen Schwierigkeiten dieser Musik volles Lob. Mit grösserer Kunst und köstlicherem Humor kann der „Barbier" nicht gesungen werden, als dies durch Joh. Messchaert geschah. Sehr sympathisch sang Anton Kohmann den Nureddin, Adele Münz die Margiana.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Ein verunglücktes Unternehmen war die Einführung von Vincent d'Indy's Symphonie op. 57 B-dur. Das Werk, dem man Temperament ebensowenig absprechen kann als stilistische Einheitlichkeit, das aber einem fast pervers zu nennenden Klangsinn entstammt und das Ohr des Hörers schon von den ersten Takten an mit ausgesuchten harmonischen Quälereien misshandelt, reizte das zumeist doch gutartige Freitagspublikum des „Museums" zu ungewöhnlich starken Demonstrationen des Missfallens. Sehr wohl liess sich später das Wohlbehagen verstehen, mit dem man dem Violinkonzertstück op. 20 A-dur von Saint-Saëns und selbst der so oft durchgenossenen Ballade und Polonaise von Vieuxtemps lauschte und gelauscht hätte, auch wenn eine minder zart und rein erklingende Geige als diejenige von Jacques Thibaud konzertiert hätte. Gut bewährt hat sich die neue Einrichtung des „Museums," an Stelle der Kammermusikabende gelegentlich einen Liederabend abzuhalten, in diesem Fall mit dem trefflichen Sangesehepaar von Kraus-Osborne. Rühls Gesangverein trat mit seinem neuen Dirigenten Siegfried Ochs zum ersten Male mit Haydns „Schöpfung" auf und konnte damit Staat machen, zumal auch gute Solisten aufgeboten waren. Wer den neuen Mann am Steuer nicht sehen konnte, hörte ihn gelegentlich aus Nuancen heraus, die stellenweise auffrischend wirkten, bisweilen aber auch den hinlänglich lebensvollen Teint Vater Haydns noch mit etwas Karmoisin überschminkten. Von den zahlreichen sonstigen Veranstaltungen erwähnen wir diejenigen der Geschwister Otto und Anna Hegner, des Hess-Quartetts, der Sängerin Frau Rückbeil-Hiller und Dr. Otto Neitzels, der in einem vom hiesigen Musiklehrerverband arrangierten Abend als Redner wie als Pianist für Beethoven eintrat.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Ein Unternehmen, das der Förderung aller Musikfreunde würdig ist, und dem in unserer so reichen Hansastadt hoffentlich auch die Unterstützung der Bemittelten nicht fehlt, ist mit dem Beginn dieses Winters ins Leben getreten: das „Neue Hamburger Konzert-Orchester" unter der Leitung von Friedrich Warnecke. Sind schon die Existenzbedingungen unsrer im Stadttheater oder im subventionierten Orchester des Vereins der Musikfreunde keineswegs glänzende — in mancher Hinsicht sind sie sogar direkt unwürdig — so ist vollends die Lage der freien Elemente der Orchestermusiker bisher ein bedauerliches Elend gewesen. Diesem Zustand ein Ende zu machen, die freien und vielfach brach liegenden Kräfte zu sammeln und mit vereinten Kräften das zu erreichen, was dem einzelnen unerreichbar ist, bildet das Ziel des neuen Unternehmens. Natürlich wird das neue Orchester, das sich Gesellschaften, Musikvereinen und konzertierenden Solisten zur Verfügung stellen will, und das sich sowohl für grosse Symphoniekonzerte wie für Unterhaltungsmusik in Bereitschaft halten wird, zunächst einen schweren Kampf zu bestehen haben: den alten, fast überall zu führenden Kampf des Zivilmusikers gegen die Konkurrenz der Militärkapellen. Es ist aber zu hoffen, dass das hiesige Publikum, in richtiger Würdigung der sozialen Verhältnisse, die zu diesem Zusammenschluss der freien Zivilmusiker führte, auch seine Gunst dem neuen Orchester

zuwenden wird; und vielleicht wird dann das Vorgehen unsrer Musiker vorbildlich für manche andre deutsche Stadt, in der die Dinge ähnlich liegen. Man darf diese Hoffnung um so eher hegen, als gleich die ersten öffentlichen Veranstaltungen das neue Orchester auf der Höhe einer schönen Leistungsfähigkeit gezeigt haben, die sich ganz naturgemäss noch steigern wird, wenn erst einmal die Fühlung der Gruppen untereinander und der Kontakt zwischen dem Dirigenten und dem Ganzen stärker geworden sein wird. Auch der Umstand, dass ein so akkreditierter Musiker wie Prof. Julius Spengel sich hat bereit finden lassen, gleich im ersten Winter zwei der vier Abonnementskonzerte zu dirigieren, wird dazu beitragen, dem Unternehmen Sympathieen und, was mehr gilt, pekuniäre Teilnahme zu sichern. — Im übrigen verläuft die Konzertsaison einstweilen normal. Max Fiedler bemüht sich dauernd mit ausserordentlich geschickt zusammengestellten Programmen und dem hier immer kräftigen Vorspann grosser Solisten, die philharmonischen Konzerte, die von ihm als ein „sinkendes Schiff" übernommen wurden, wieder zu popularisieren. So leicht ist das in unsern Tagen, denen auch im Konzertsaal der Mann fehlt, um den sich grosse Parteien bilden, nicht. Um so grösser der Dank, den man dem nimmer müden, ausgezeichneten Manne zu entrichten hat. Die Solistenkonzerte, die bisher stattfanden, teils musikalische „Einerausstellungen", teils die üblichen Liederabende, deren Programm den Honig aus der Weltliteratur zu saugen sich bemühen, kamen über eine lokale Bedeutung nicht hinaus. Von den bewährten Grössen des Konzertpodiums, die sich in letzter Zeit bei uns zu Gast meldeten, erzielte einen besonders kräftigen Erfolg Moriz Rosenthal, der bei Fiedler Chopin spielte.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Die Saison eröffnete ein Kirchenkonzert des Berliner Domchors, dessen wahrhaft vollendete Leistungen wieder den tiefsten Eindruck machten. Dann bereitete uns Sarasate im Bunde mit Dr. Neitzel einen höchst genussreichen Abend. Höhepunkte waren die Kreutzersonate und die Wandrerphantasie. Ein Liederabend von Luise Geller-Wolter zeigte einem kleinen aber sehr dankbaren Publikum von neuem die hochentwickelte Vortragskunst dieser Sängerin. Das erste Abonnementskonzert der Königl. Kapelle unter Dr. Beier brachte in schönster Darbietung die F-dur Symphonie von Brahms und zum erstenmal das Hexenlied von Schillings. Herr Bohnée vom hiesigen Hoftheater erzielte als Deklamator neben dem tüchtigen Orchester eine tiefgehende Wirkung. Mit dem Beethovenkonzert und dem Konzertstück von Schubert begeisterte Marteau. Einen vielverheissenden Anfang nahmen sodann die Kammermusiken der Herren Hoppen, Gählert, Keller und Monhaupt mit Werken von Haydn, Mozart und Beethoven. Ein zur Feier ihres 50jährigen Stiftungsfestes von der Liedertafel (unter Hallwachs) veranstaltetes Konzert vermittelte uns in guter Ausführung „Die Hunnenschlacht", ein nicht gerade originelles, aber ansprechendes Chorwerk von H. Zöllner. Die Soli darin gaben mit bestem Erfolg Jeannette Grumbacher de Jong und Herr Kiess aus Dresden, die ausserdem mit Liedervorträgen erfreuten.

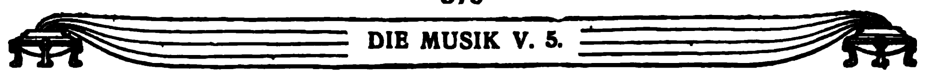
Dr. Brede

KÖLN: Im ersten Gürzenich-Konzert begegnete Max Regers „Sinfonietta" sehr lebhaftem Interesse, mehr indessen unter den Leuten vom Fach, als beim eigentlichen Publikum, das sich wieder einmal nicht auf der Höhe der Situation zeigte. Das fesselnde, allerdings in manchen Teilen allzu wenig durchsichtige und demgemäss nicht eben leicht verständliche Werk des in kompliziertester Satztechnik und kühnster Kontrapunktik nur so schwelgenden Komponisten fand den herzhaftesten Minoritätserfolg nach dem dritten Satze, und hier hatten Regers Freunde das Vergnügen, ihn auf dem Podium zu begrüssen. Fritz Steinbach war dem trotz seiner Diminutivbezeichnung recht umfänglichen Werke der denkbar beste Interpret und durchleuchtete es in allen seinen

Phasen mit wahrhaft väterlicher Liebe. Sonst brachte Steinbach noch ganz prächtige Aufführungen von Beethovens erster Symphonie und der grossen Fuge für Streichquartett, für welch letztere sämtliche Saiteninstrumente zu recht aparter Wirkung eintraten. Einzig schön sang die Gadski-Tauscher Arien aus Don Juan und Figaro's Hochzeit, sowie Rossini's Inflammatus aus dem Stabat mater. Max Reger hatte übrigens wenige Tage zuvor in der Musikalischen Gesellschaft mit einer grossen Liedergruppe (Clara Rahn), mit seinem Flötentrio und — von Henriette Schelle vorzüglich sekundiert — mit seinen Beethoven-Variationen für zwei Klaviere vollberechtigte Triumpfe gefeiert. — Im zweiten Gürzenich-Konzert erzielte Friedrich E. Kochs Oratorium „Von den Tageszeiten" einen bedeutenden Erfolg. In seiner Vertonung wusste Koch äusserst geschickt den die unabweisliche Grundlage bildenden klassischen Oratorienstil mit der neuzeitlichen kompositorischen Technik zu verbinden, und das einheitliche Zusammenwirken von Dichter und Musiker in einer Person hat ein hocherfreuliches, weil absolutes Erreichen des Zieles auf dem alten wie auf dem neuen Boden ermöglicht. Die höchsten Werte schuf Koch in seiner meisterlichen Chorsatzkunst durch charakteristisch-schöne Erfindung und selten geschickte Behandlung der Singstimmen. Die Aufführung verlief glänzend. Fritz Steinbach schuf eine bewundernswerte Dirigentenleistung. An der Spitze der Solisten bewährte Alexander Heinemann seine vornehme Künstlerschaft; dann boten Emil Pinks und Frau Grumbacher de Jong, sekundiert von Maria Philippi, Vortreffliches. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das erste Symphoniekonzert unter Prof. Brode brachte eine Wiederholung des „Heldenlebens" von Strauss, die noch lebhafter applaudiert wurde, als die erste Aufführung im März. Ganz ausgezeichnet hat Konzertmeister Becker den Charakter des Geigensolos erfasst und wiedergegeben. Die Künstlerkonzerte wurden mit Felix und Adrienne v. Kraus eröffnet; ihr Programm enthielt eine grosse Anzahl Lieder von Hugo Wolf, die sie, von Fritz Binder vorzüglich begleitet, mit feinem Takte sangen. Das zweite Künstlerkonzert brachte neben dem intelligenten Techniker Moriz Rosenthal die Altistin Hertha Dehmlow, die aus Königsberg gebürtig ist, aber trotzdem mit ihrer schönen Kunst einen grossen Erfolg errang; besondere Anerkennung muss ihr, die überhaupt die neue Lyrik bevorzugt hatte, für den brillanten Vortrag zweier prachtvoller Lieder von Constanz Berneker gezollt werden. Einen höchst anregenden Abend verschaffte einem kleinen, aber ausgewählt musikalischen Publikum die Danziger Triovereinigung der Herren Binder, Kroemer und Becker. Das Wendelsche Quartett hat eine sehr schöne Ausführung von Beethovens op. 127 geboten. Nicht vergessen sei die Geigerin Erna Schulz aus Berlin, die uns ihre schöne, von Joachim geförderte Begabung zweimal demonstriert hat. Paul Ehlers

LEIPZIG: Mit dem zweiten Philharmonischen Konzert der Saison, das als hundertstes dieser Abende die Jubel-Ouvertüre, Beethovens Fünfte, Tannhäuser-Ouvertüre und -Bachanal sowie zwei grössere Vorträge des vortrefflichen Violoncellisten Heinrich Kiefer brachte, feierte Hans Winderstein unter lebhaften Ovationen sein 25jähriges Künstlerjubiläum. Im vierten und fünften Gewandhauskonzert gab es in vorwiegend vorzüglicher Ausführung die Ouvertüre zu „Melusine" und zu „Coriolan", Hugo Wolfs „Italienische Serenade" und Saint-Saëns' „La jeunesse d'Hercule", die Symphonieen in A-dur von Beethoven und in C-dur von Schubert, und dazwischen das eine Mal einen tüchtig ausgearbeiteten Vortrag des Violinkonzertes von Brahms durch Edgar Wollgandt, das andere Mal eine pianistisch schöne Vorführung des lediglich tüchtig durchgearbeiteten, erfindungsmageren es-moll Klavierkonzertes op. 50 von Hugo Kaun durch Vera Maurina. Herrlichstes Musikgeniessen bereiteten das Böhmische Streichquartett mit einem Brahms-Abend, an dem das c-moll Quartett und G-dur



Quintett eine wunderbar schöne Reproduktion des g-moll Klavierquintettes mit Eugen d'Albert einschlossen, — und das Petersburger Streichquartett mit einem zweiten Konzert, das von Mozarts F-dur Quartett zu einer herrlich inspirierten und klangschönen Nachschöpfung des Schubertschen d-moll Quartettes emporführte und anregend mit Tschaikowsky's a-moll Trio ausklang, wobei Edda Klengel sich als sehr tüchtige, feinmusikalische Klavierspielerin erweisen konnte. Die von Gustav Wohlgemuth geleitete „Singakademie" brachte unter solistischer Mitwirkung von Flora Wolff, Emil Pinks, Alfred Kase und Hermann Siegel das Oratorium „Gustav Adolf" von Bruch zur Wiederholung; der „Lehrergesangverein" paradierte unter Hans Sitts Führung wiederum mit neueinstudierten grausligen Chorballaden von Hegar und Curti, erfreute durch klangschöne Wiedergabe vieler freundlicher Chorlieder, von denen als besonders hübsche Novität „Das Grafenkind" von O. Neubner namhaft zu machen ist, und vermittelte seinem grossen Publikum die Bekanntschaft mit der sehr stimmbegabten, im Vortrag allerdings noch allzu neutralen Hamburger Altistin Else Bengell und der begabten Klavierspielerin Else Gipser aus Dresden, — und Kantor Hänssel führte mit dem Kirchengesangverein Leipzig-Lindenau und den Solisten Anna Hartung, Martha Schaum-Haussmann, Carl Müller und Franz Winter Schumanns „Paradies und Peri" im Palmengarten vor. Gustav Jenner, der unter Inanspruchnahme der respektablen Sopranistin Mimie Wittichen, der Herren Adolf Rebner, Fritz Bassermann, Julius Klengel und E. Müller ein Kompositionskonzert veranstaltete, kam mit seinen frühalt und bleich wirkenden Tongedanken um etwa fünf bis sechs Jahrzehnte zu spät, und Wilhelm Berger, der zu einem Liederabend des einheimischen sympathischen Konzertbaritonisten Martin Oberdörffer das Vortragsmaterial gestellt hatte und selbst am Flügel mitwirkte, konnte bei reifer Kompositionstechnik und wesentlich modernerer Ausdrucksweise mehr als mit seinen Klavierwerken durch einige sehr hübsche Liedergaben (bes. aber durch die „Einfachen Weisen" op. 87) Interesse wachrufen. Vielen Beifall fand wiederum Helene Staegemann, die diesmal ihr Allerbestes im Vortrage mehrerer ganz entzückend feiner Gesänge von dem sie am Flügel begleitenden Hans Pfitzner leistete. Emmy Destinn kam mit Wilhelm Kienzl und brachte dessen zum Teil recht gemütsinnige Lieder zu freundlicher Wirkung, Anna Führer bemühte sich mit etwas spärlicher Stimme aber beträchtlichem Vortragsvermögen um die Einführung mancher noch unbekannten neueren Lieder, was ihr jedoch nur bei einigen Gesängen von Otto Wittenbecher gelang, und Elena Gerhardt, die wiederum von Arthur Nikisch begleitet wurde, ersang sich diesmal besonders herzlichen Beifall mit Liedern von Brahms, Jensen und Strauss. Freundlicher Aufnahme begegnet auch neuerdings wieder Robert Kothe für seine Lauten-begleiteten Volksliedervorträge. Schliesslich sind noch zwei Konzerte anzuführen, in denen der Enthusiasmus des Publikums durch wunderbar vollkommene Kunstleistungen zu hellstem Aufflammen gebracht wurde. Willy Burmester spielte, neben einer Sonate von Mozart und einzelnen Tonsätzen von Bach, Händel, Martini und Mozart, selbst Raffs fadenscheiniges a-moll Konzert und den kunststückelnden Hexentanz von Paganini in so edel-schöner Weise, dass man keine Schwierigkeiten und selbst keine Kompositionsdürftigkeit mehr spürte und ganz nur in lauterstem Klangsegen schwelgen konnte, und Gleiches vollbrachte Ferruccio Busoni, da er als Mitwirkender im Konzert des russischen Geigers Michael Press, der Busoni's teilweise wohlinteressierende zweite Violinsonate, Mozarts Es-dur Konzert, Sätze von Bach und Lalo's „Symphonie espagnole" mit gereifter Technik und fesselnder Tonwärme vortrug, die Hörenden durch die staunenerregend virtuose und klangschöne Wiedergabe der Brahmsschen a-moll Variationen (über ein Thema von Paganini) geradezu in Beifallsraserei versetzte.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Die Konzertsaison hat bereits einige Neuheiten gebracht. Im zweiten Theaterkonzert der städtischen Kapelle unter der feurig-begeisterten Leitung von J. Krug-Waldsee „Des Odysseus Heimkehr“ von Ernst Boehe, ein Stück deutscher Tonkünstlervereinsmusik von viel Begabung und weniger Originalitätswert. Ein sorglos-naiver Zug des Programms: mitten im Toben des Orkans veranstaltet Odysseus auf seinem „schwarzgeschnäbelten Schiffe“ eine riesige Opferfeier, Poseidon zu besänftigen. — Im ersten Konzert des Kaufmännischen Vereins hörte man das „Hexenlied“ Wildenbruch-Schillings', deklamiert von Possart; im ersten Theaterkonzert sang Edith Walker; der Brandtsche Gesangverein unter Prof. Brandt führte mit guten Solisten und einem vortrefflichen Chore Mendelssohns „Elias“ auf. Max Hasse

MANCHESTER: Die Hallé-Konzerte unter Hans Richters Leitung haben ihren glänzenden Anfang genommen: Beethoven No. 5, Schumann C-dur, Bach „Brandenburger“ für Streicher, Strauss „Zarathustra“. Raoul Pugno spielte Mozart Es-dur und Variations symphoniques von César Franck mit feinstem Geschmack; die letzteren etwas zu zart. — Die Schiller-Anstalt-Konzerte brachten Pablo Casals, dessen Meisterschaft in Cello-Werken von Brahms, Bach, Schumann und Beethoven einen unverwischbaren Eindruck hinterliess. Else Schünemann sang mit ihrer herrlichen Altstimme Lieder von Brahms, Schubert, Wolf entzückend. — Mischa Elman erregte mit seinem Geigenspiel Aufsehen. Ed. Sachs

MANNHEIM: Die beiden ersten Akademieen des Hoftheaterorchesters brachten an Novitäten Tschaikowsky's „Francesca da Rimini“, die erste Symphonie von Georg Schumann, die in ihrem einförmig düstern Kolorit und in ihrem Mangel an stilistischer Einheit nicht besonders gefiel, obwohl sie der Autor selbst dirigierte. Eine freundlichere Aufnahme fanden Nicodé's symphonische Orchester-Variationen und ein Doppelkonzert für Blasinstrumente von Händel. Solisten waren Kocian und Frau Wittich. — Zum Besten des Wagner-Stipendienfonds dirigierte Ferdinand Löwe aus Wien die vierte Symphonie von Bruckner mit enormem Erfolg. — Das Kaimorchester brachte unter Schnéevoigt Berlioz' Ouvertüre „Der Korsar“ und die Lisztsche Faust-Symphonie in grosszügiger Ausarbeitung. — Das Quartett Schuster spielte erstmals ein Quartett von Glière, das sehr gefiel, das Frankfurter Quartett bot neben dem Brahmsschen Klavierquartett in g-moll ein Streichtrio von Reger (op. 77b), das mit grossem Interesse gehört wurde. — Eine würdige Gedenkfeier bot das musikalische Mannheim dem heimgegangenen Ferdinand Langer. — In dem ausgezeichneten Pianisten Paul Stoye hat die Hochschule für Musik einen tüchtigen Spieler und eine bewährte Lehrkraft gewonnen. K. Eschmann

MÜNCHEN: Die letzten Wochen haben uns mit der unvermeidlichen „Konzertflut“ eine Menge Novitäten gebracht. Im ersten Abonnementskonzert des Königlichen Hoforchesters kam eine neue symphonische Phantasie des Münchners Boehe „Odysseus Heimkehr“ zur Aufführung, ein mit sicherer Technik instrumentiertes, aber gedankenarmes Stück; von Boehe kann man lernen, mit vielem wenig zu sagen. Enttäuscht hat uns auch das Tongedicht „Eine Sage“ von Jean Sibelius, an dem eigentlich nichts interessant und „musikalisch“ ist, als der geheimnisvolle Anfang; der weitere Verlauf bringt nur eine Reihe kostümierter Grobheiten; endlose Wiederholungen, nirgends ein Aufbau, nirgends auch tonale Bewegung, aber ein Orchester, das in überraschenden Klangmischungen sich förmlich erschöpft. Ganz auf der Höhe unserer Kunst steht auch Sgambati's Streichquartett op. 17 nicht, das wir von den „Münchenern“ (Kammermusikvereinigung Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer) zu hören bekamen; Sgambati liebt hier ein naturalistisches, sprunghaftes Entwickeln; sein erster Satz ist ohne inneren Fluss, locker gegliedert, ja brüchig; nur im Prestissimo, in dem Geist und Übermut ihr

Wesen treiben, spannt er die Kräfte an, wie sichs gehört. In einem Novitätenabend der Professoren Schmid-Lindner und Dressler wurden vortreffliche Goethe-Kompositionen des begabten Kurt von Wolff vorgetragen; auch neue Lieder von Thuille op. 32 und Reuss op. 23 verdienten Beachtung. Als Novität konnte auch die Bachsche h-moll Messe in der Musikalischen Akademie (am Allerheiligentag) gelten, da das Werk 15 Jahre nicht mehr auf deren Programm stand. Die Aufführung liess leider zu wünschen übrig; es mangelte nicht am guten Willen, wohl aber an dem bei Bach schon gar nicht entbehrlichen historischen Verständnis; der Basso continuo existierte natürlich nicht für die Konzertgeber. Endlich sei noch der jüngsten Eröffnung einer musikalischen Volksbibliothek gedacht, die von der Ortsgruppe des Allgem. deutschen Musikvereins gegründet und in Verwaltung genommen ist; Dr. Paul Marsop hat sich grosse Verdienste um die Organisation dieses gemeinnützigen Unternehmens erworben.

Theodor Kroyer

ROSTOCK: Musikdirektor Schulz brachte zum ersten Male Listzs „Hunnenschlacht", Prof. Thierfelder mit der Singakademie Wallnöfers Chorwerk „Die Grenzen der Menschheit" und Bruchs „Odysseus". Im Konzertverein hörte man die feinsinnige, vornehme Liederkunst von Ludwig Hess, im Symphoniekonzert errang der jugendliche Berliner Pianist Georg Bertram grossen Beifall. Prof. Dr. Wolfgang Golther

STRASSBURG: Zwei genussreiche Abende des Brüsseler Quartetts und eines jungen vielversprechenden französischen (Flonzaley), ein entgegengesetzter von Marie Jaëll, der einstigen Klavierheldin („Wenn die Toten erwachen"), deren berühmter „Anschlag" sich als ein Anschlag auf das musikalische Empfinden erwies. Vorüber! — Im ersten Abonnementskonzert Stockhausens Brahms' herrliche vierte, d'Albert als Pianist grossartig, als Komponist diesmal klein in der schetterigen Improvisator-Ouvertüre und einer Balletmusik aus dem gleichen Werk, die auf der Bühne ganz niedlich wirken mag, im Konzertsaal aber deplaziert erschien. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Das zweite Orchesterkonzert für den Bayreuther Stipendienfonds hatte glänzenden Erfolg und wurde durch Pohligs hinreissende Interpretation der Faustsymphonie zum künstlerischen Ereignis; die Hofkapelle steht ohne Entgelt der Sache zu Diensten. Schnéevoigt führte die Faustsymphonie in einem Berlioz-Liszt-Wagnerabend des Kaimorchesters liebevoll auf. Beidemal sang der Stuttgarter Liederkranz den Schlusschor. Bei den Abonnementskonzerten bewährt sich die vorbildliche Teilung in Solisten- und reine Symphonieabende ausgezeichnet. Endgültig beherbergt uns der Festsaal der Liederhalle. Die Verdunkelung wirkte bei den drei ersten Symphonieen Beethovens stimmungsvoll; mit der feurigen kongenialen Wiedergabe eröffnete Pohlig den verheissenen Beethovenzyklus. Im ersten Solistenabend feierte d'Albert mit Beethovens G-dur, Liszts Es-dur Konzert Triumphe. Einen herrlichen Beethovenabend gab mit Pohlig als Klavierspieler das Quartett Wendlings (op. 18, 4; 97; 132). Im Orchesterverein entzückte eine Suite Rameau's aus „Acanthe et Céphisse"; der Dirigent Rückbeil leitet auch vortreffliche Kammermusikabende in Cannstatt, wo ausserdem der Schubert-(Chor-)Verein wirkt und Rückbeil Symphoniekonzerte gibt. Dieser tritt auch noch als Violinist hervor in Sonaten- und Liederabenden mit Frau Rückbeil-Hiller und E. H. Seyffardt (Klavier); neben Mozartsonaten brachte das erste Konzert a. u. Bossi's beachtenswerte Sonate op. 117. Pauer führte in seinem schönen Klavierabend Scharwenka's Variationen op. 48 ein. Eigene Gesangskonzerte gaben Geschwister Benk, Frau Tester, Herr Muhr, der in Albert Ernst aus Wien einen famosen Begleiter, namentlich Loewes und Wolfs, mitbrachte. Karl Grunsky

WIEN: Die philharmonischen Konzerte stehen heuer, wie in der vergangenen Saison, zum grössten Teil unter der Leitung Felix Mottls. Ein solcher Dirigent bietet

die Gewähr, dass dieses unübertreffliche Instrument auch von Meisterhand gespielt wird. So stand schon das erste Konzert unter dem glücklichsten Stern. Das Prachtstück seines Programms, Beethovens A-dur Symphonie, erfuhr eine überaus glänzende, mit Enthusiasmus aufgenommene Wiedergabe. Ernst Boehes „Odysseus Heimkehr" hatte als Probe eines ernsten Talentes einen sehr freundlichen Erfolg. Der rührige Wiener Konzertverein brachte in seinem ersten Konzert als Neuheit Hans Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn". Das Stück übte eine durchschlagende Wirkung. Seine herbe, aber schwungvolle und zarte Thematik verbreitete den Atem Kleistschen Geistes, und der spezifisch edle Klang des Pfitznerschen Orchesters tat das Übrige, um die Zuhörer für das Werk einzunehmen. Das zweite Konzert brachte als Neuheit Edward Elgars Introduktion und Allegro für Streichinstrumente. Als Werk eines ausgezeichneten Musikers — wenn auch nicht ohne trockene Stellen — fand auch dieses, übrigens virtuos ausgeführte Stück eine warme Aufnahme. Am ersten Kammermusikabend der Quartettvereinigung Arnold Rosé's stand das d-moll Quartett op. 74 Max Regers im Mittelpunkt des Interesses. Regers musikalische Persönlichkeit zieht hier immer weitere Kreise in ihren Bann. Das Befremden über einige Härten des ersten Satzes wurde bald überwunden durch die packende Erfindungskraft, den das darauf folgende humorvolle Vivace, und den starken Kombinationsgeist, den das Andante mit Variationen zeigen. Bei Reger trifft man immer auf eine ausgeprägte Physiognomie. Georg Schumanns als Novität nachfolgendes Klavierquintett (f-moll) erschien dagegen als tadelloses Schulprodukt, das in einwandfreier Form wiederholt, was andere schon gesagt haben. Der aus Paris wieder nach Österreich zurückgekehrte Pianist Ludwig Breitner gab mit Unterstützung von vier jungen, sehr begabten Streicherkräften einen Kammermusikabend, an dem er sich mit dem Vortrag der lebhaften und geistreichen Suite für Klavier und Violine von E. Schütt und dem A-dur Quartett von Brahms als ausgezeichneter Pianist und Musiker erwies. Der Primgeiger, Alexander Rosdol, ein Schüler Grüns, zeigte hervorragende Eigenschaften. Henrik Melcer, dem der Boden unseres Konservatoriums allzu sumpfig geworden zu sein scheint, kehrt in seine polnische Heimat zurück. Vorher gab er ein Konzert, in dem sein starkes Können und sein guter Geschmack sich im vorteilhaftesten Lichte zeigten. Am meisten fesselten die Bachvariationen von Max Reger, deren enorme Schwierigkeiten er sieghaft überwand. Die Variationen sind vielleicht nicht alle gleichwertig — aber viele darunter imponieren durch seltene Plastik der Gestaltungskraft. Einige prägen sich durch wirklich tiefe, poetische Mystik immer wiederkehrend und nachklingend dem Erinnern des Zuhörers ein. Ferdinand Jäger gewann an einem Liederabend das Publikum durch die besonders geschmackvolle Ausbildung seiner an sich nicht grossen aber sympathischen Mittel, seine Wärme und Intelligenz. — Die Wiener Singakademie fand sich veranlasst, „Iphigenie in Aulis" von Gluck in der Bearbeitung Richard Wagners konzertmässig aufzuführen. Der Dirigent, C. Lafite, die Solisten und der Chor gaben sich viele Mühe. Aber leben wir wirklich noch in einer Zeit, in der man ein eminent dramatisches, von Bühnengeist erfülltes Werk auf das Konzertpodium zerren und dort durch befrackte Herren und balltoilettierte Damen vertreten lassen darf?

Gustav Schoenaich



Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Aachen, Dessau, Kiel, Rostock (Oper); Aachen, Barmen, Boston, Budapest, Chemnitz, Dessau, Dortmund, Essen, Genf, Hannover, Heidelberg, Krakau, Lemberg, Liverpool, Posen, Stettin, Weimar (Konzert).



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1906. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Richard Wagner: Gedichte. Herausgegeben von Carl Fr. Glasenapp. Verlag: G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

Karl Storck: Geschichte der Musik. III. Abteilung. (Mk. 2.) Verlag: Muthsche Verlagshandlung, Stuttgart.

Briefe Richard Wagners an Otto Wesendonk 1852—1870. Neue vollständige Ausgabe. Erste Auflage. (geh. Mk. 2.) Verlag: Alexander Duncker, Berlin 1905.

Karl Söhle: Musikantengeschichten. Volksausgabe in einem Bande (geh. Mk. 2). Verlag: B. Behr, Berlin.

Rudolf von der Leyen: Johannes Brahms als Mensch und Freund. (Mk. 1,60.) Verlag: Karl Robert Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig 1905.

Emil Bohn: Hundert historische Konzerte in Breslau 1881—1905. In Kommission bei Julius Hainauer, Breslau 1905.

Carl Hagemann: Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas. (Mk. 3.) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

Johannes Schreyer: Harmonielehre. (Brosch. Mk. 5.) Verlag: Holze & Pahl, Dresden.

MUSIKALIEN

Willy Hermann: Orgelkompositionen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche herausgegeben. Bd. I und II. (à Mk. 6.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Julius Kniese: Zwölf deutsche Volkslieder für gemischten Chor gesetzt. (Partitur Mk. 1,50.) Ebenda.

Louis Lablache: Vocalises pour une voix, revues par Adolphe Wallnöfer. (Mk. 1.) Ebenda.

Musik am sächsischen Hofe: Bd. 7 und 8. J. A. Hasse. Ausgewählte geistliche Gesänge mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Bearbeitet und herausgegeben von Otto Schmid-Dresden. (à Mk. 3.) Ebenda.

Hector Berlioz: Ausgewählte Gesänge für eine höhere Singstimme mit Pianofortebegleitung. Herausgegeben und zum Teil bearbeitet von Felix Weingartner. (Mk. 5.) — Ouvertüren. Arrangement für Pianoforte zu zwei Händen von Otto Taubmann. Bd. I und II. (à Mk. 3.) Ebenda.

Peter Cornelius: Ouvertüre in h-moll zur Oper „Der Barbier von Bagdad“. Für Pianoforte zu 4 Händen von Otto Taubmann. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Jugendbibliothek für Pianoforte zu 2 Händen. Werke alter und neuer Meister gesammelt und zum Gebrauch beim Unterricht arrangiert von Carl Reinecke. Heft III Franz Schubert. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Hugo Brückler: Lieder und Gesänge aus Scheffels „Trompeter von Säkkingen“ für eine Singstimme und Pianoforte op. 1 und 2. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Friedrich Hermann: Lyrische Stücke für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauch für Konzert und Salon herausgegeben von Friedrich Hermann. (Mk. 3.) Ebenda.

Franz Bendel: Ausgewählte Vortragsstücke für Pianoforte. Revidiert und bezeichnet von Xaver Scharwenka. Bd. I und II. (à Mk. 1.) Ebenda.

Muzio Clementi: Gradus ad Parnassum. Herausgegeben von Bruno Muggelini Bd. I. (Mk. 3.) Ebenda.

Otto Prössdorf: Psalm 21 für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel. op. 7. Verlag: H. Schwanecke, Quedlinburg.

Heinrich Kaspar Schmid: Drei Lieder für Bariton und Klavier. op. 8. (No. 1 und 2 à Mk. 1,20, No. 3 Mk. 1,50.) — Lieder und Duette mit Begleitung des Klaviers. op. 9. (No. 1, 2, 5 à Mk. 1,20, No. 3 und 4 à Mk. 1.) Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Manó Neubauer: Aus alten japanischen Frühlingsliedern für eine Singstimme mit Klavier. op. 9. (Mk. 1.20.) — Lieder aus des Knaben Wunderhorn für eine Singstimme und Klavier. op. 8. (No. 1 Mk. 1,—, No. 2, 3, 4 à Mk. 1,20, No. 5 Mk. 1,80.) Ebenda.

Felix vom Rath: Drei Klavierstücke. op. 15. (No. 1 und 3 à Mk. 1,50, No. 2 Mk. 1.) Ebenda.

Edgar Istel: Drei Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung. op. 16. (à Mk. 1,20.) Ebenda.

Walter Birckicht: Am Grabe der Seinen. Lied für Pianoforte. op. 2. Verlag: Handelsdruckerei Plauen i. V.

Emil Sulzbach: Zwei dreistimmige Frauenchöre mit Klavierbegleitung. op. 35. (Klavierauszug à Mk. 1,20.) — Erwachen. Für Männerchor. op. 35 B. No. 2. (Partitur Mk. 0,60.) Verlag: B. Firnberg, Frankfurt a. M.

Nancy von Hadeln: Legende für Violoncello mit Orchester. op. 41. (Mk. 3.) — Meine Lieder in Wort und Ton. 16 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 4,50.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Anton Bruckner: Te Deum. Für Chor, Soli und Orchester, Orgel ad libitum. (Kleine Partitur Mk. 3.) Verlag: Th. Rättig, Leipzig.

James Rothstein: Lieder. „Liebesnacht." op. 50. No. 2. (Mk. 1,20) — Eine Lenztageweise. op. 71. No. 4. (Mk. 1,20.) — Ein Liedchen. op. 78. No. 3. (Mk. 1.) Verlag: Martin Schmeling, Frankfurt a. O.

Arthur Hartmann: Csárdás für Violine mit Pianofortebegleitung. (Mk. 1,50). Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Richard Wetz: Fünf Gesänge für mittlere Stimme. op. 20. (M. 2.) Ebenda.

Eduard Walther: Das Ringlein sprang entzwei. — Über Tag und Nacht. Männerchöre. (Partitur à M. 1.) Ebenda.

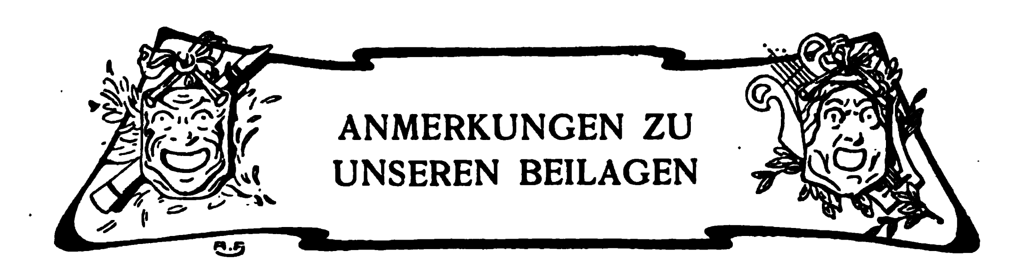
Jakob Fabricius: Drei Vogellieder für vier gemischte Stimmen a cappella. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Henryk Opiénski: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (No. 1 bis 4 à Mk. 1,20, No. 5 und 6 à Mk. 1,50.) Ebenda.

Hans Dechend: Ergänzungen zu den Tausig-Ehrlichschen täglichen Studien für Pianoforte. (Mk. 5.) — Auswahl aus den Täglichen Studien für Pianoforte von Tausig-Ehrlich. (Mk. 3.) Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Roderich von Mojsisovics: Zwei Skizzen für Frauenchor und Streichorchester op. 3. (Mk. 1,50 und Mk. 2.) — Chorus mysticus. Für Soli, gemischten Chor und grosses Orchester. op. 4. (Klavierauszug Mk. 4.) — Romantische Phantasie für die Orgel. op. 9. (Mk. 5.) Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

Georg Schumann: Symphonie f-moll für grosses Orchester. op. 42. (Partitur.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Toten gehört der Vorrang. — Viele Hoffnungen zerstörte der Sensenmann, als er am 25. August d. J. den Komponisten Felix vom Rath von dieser Erde hinwegnahm. Infolge einer Operation verschied der 39jährige. Aus Köln gebürtig studierte vom Rath Jura, wurde Schüler Max Pauers und Karl Reineckes und ging auf Anregung Max Schillings' zu Ludwig Thuille. So gehörte er zur Münchener Schule, zu deren besten Vertretern man ihn rechnen konnte, wenn auch sein Schaffen Bruchstück blieb. Reiche Erfindung zeigen seine Lieder und Klavierstücke. Vor allem ist sein Klavierkonzert in b-moll zu nennen. Sein letztes Werk war ein Festmarsch.

Am 23. September schloss Edgar Munzinger, Musikdirektor in Basel, die Augen. Er war in erster Linie Pädagoge: 1874—84 in Berlin, 1884—93 in Winterthur, 1893—98 wieder in Berlin, zuletzt in Basel an der Musikschule. Auch als Dirigent trat er hervor und war als Komponist nicht unfruchtbar: drei Symphonieen, eine Oper „Lucretia Collatina", symphonische Dichtungen, Frauenchöre, Lieder und Klavierwerke.

Isidor Seiss erreichte ein Alter von 65 Jahren. Er war ebenfalls vornehmlich Pädagoge, aber auch ein exzellenter Pianist. In Dresden 1840 geboren wurde er Schüler von Fr. Wieck, Julius Otto und Moritz Hauptmann. Hiller gewann seine Kraft für das Kölner Konservatorium. Unter seinen Arbeiten sind die instruktiven Klavierwerke mit Auszeichnung zu nennen. Seiss starb am 25. September.

Einhundert Jahre sind am 14. November verflossen seit der Geburt Fanny Hensels. Die Schwester Felix Mendelssohns, 1829 mit dem Maler Hensel vermählt, eine vortreffliche Pianistin und nicht unbegabte Komponistin (Lieder, Lieder ohne Worte, ein Trio) stand in innigstem geistigen Verkehr mit ihrem Bruder; ihr plötzlicher Tod erschütterte ihn aufs heftigste; er folgte der lieblichen Erscheinung seiner Schwester kaum ein halbes Jahr später ins Grab.

Das neue Stadttheater in Nürnberg kann eines der schönsten Theater Deutschlands genannt werden. Sein Erbauer ist der Berliner Baurat Seeling. Das prächtige Haus begrenzt drei Strassenzüge, es erforderte einen Aufwand von 3700000 Mark und fasst 1421 Personen. Hervorragend ist sowohl der bildnerische Aussenschmuck (von Kittler, Schwabe und Haasenstab), wie auch das Innere des Monumentalbaus, das ohne jeden aufdringlichen Luxus, als stimmungsvoll-vornehm bezeichnet werden muss.

Die eben eröffnete Komische Oper in Berlin ist auf engerem Raum erbaut. Schweres Barock, üppige Ornamente aussen, Zopfstil im Innern. Das Ganze ist nicht aus einer organischen Stilidee erwachsen, was sich aus manchen Teilen des Hausinnern leicht nachweisen lässt. Der Architekt ist Arthur Biberfeld, die Erbauer Lachmann und Zauber.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.





V, 5

FELIX VOM RATH
† 25. AUGUST 1905





V, 5

EDGAR MUNZINGER
† 23. SEPTEMBER 1905





V, 5

ISIDOR SEISS
† 25. SEPTEMBER 1905



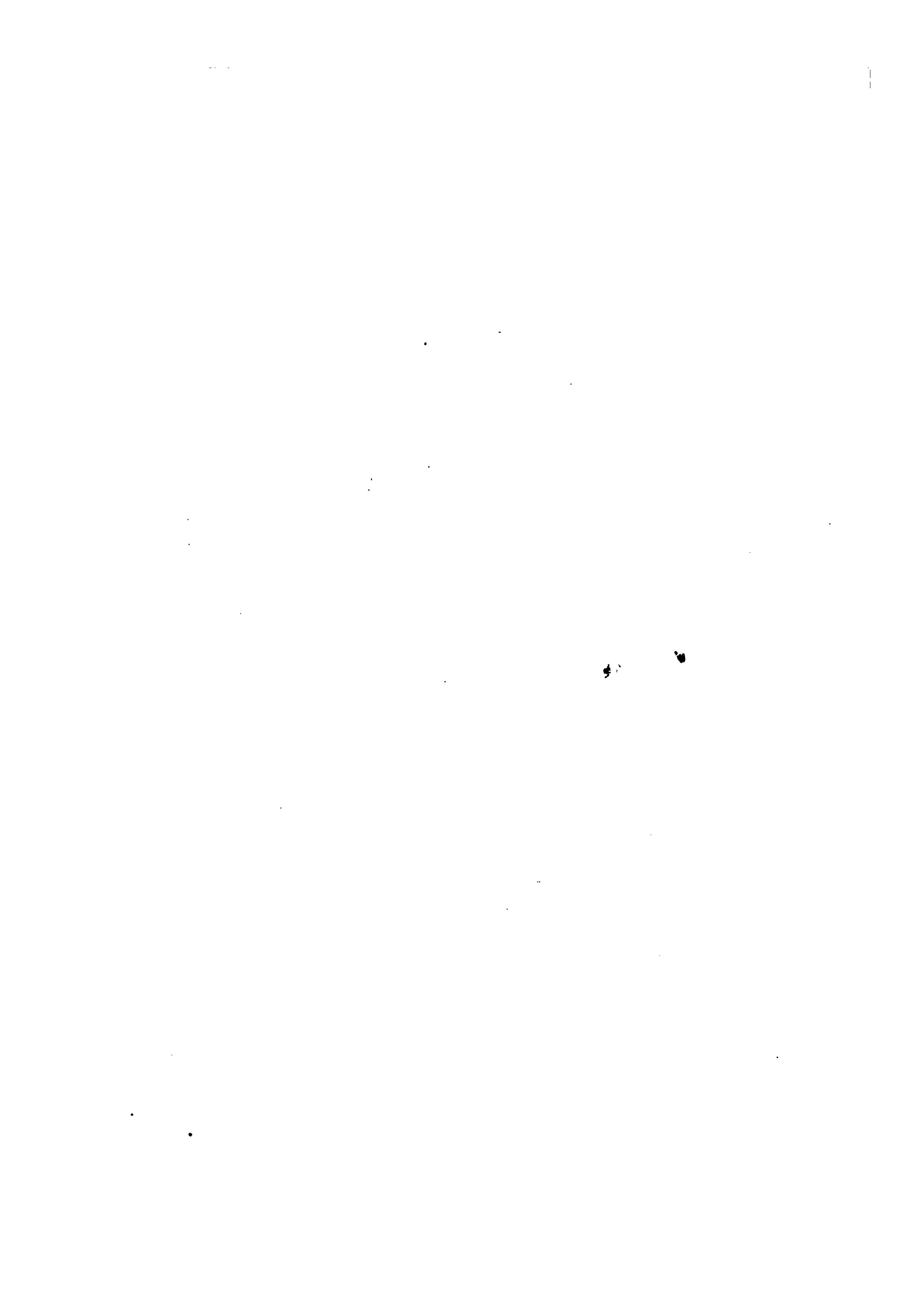
FANNY HENSEL
* 14. NOVEMBER 1805





V. 7

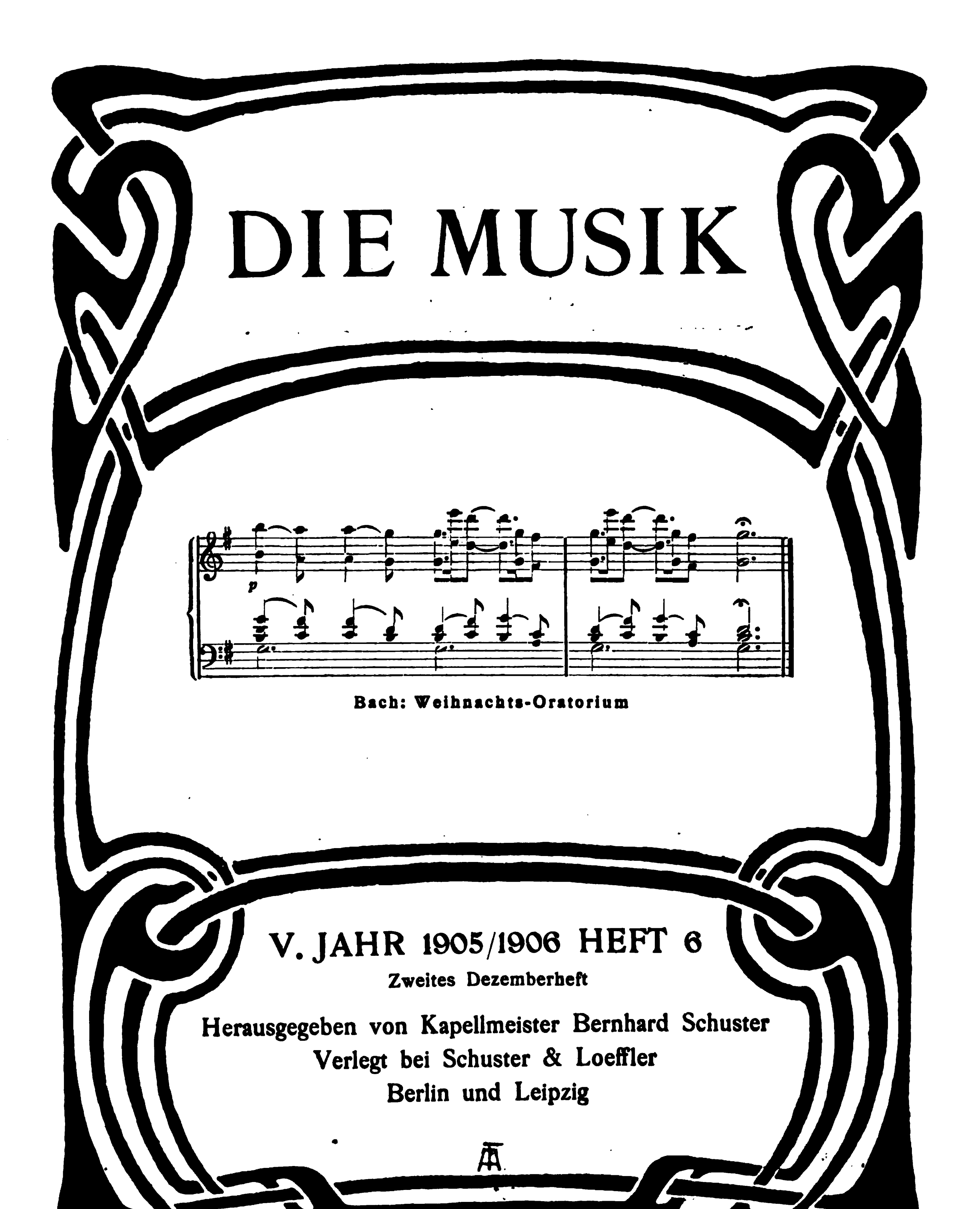
DAS NEUE NÜRNBERGER STADTTHEATER

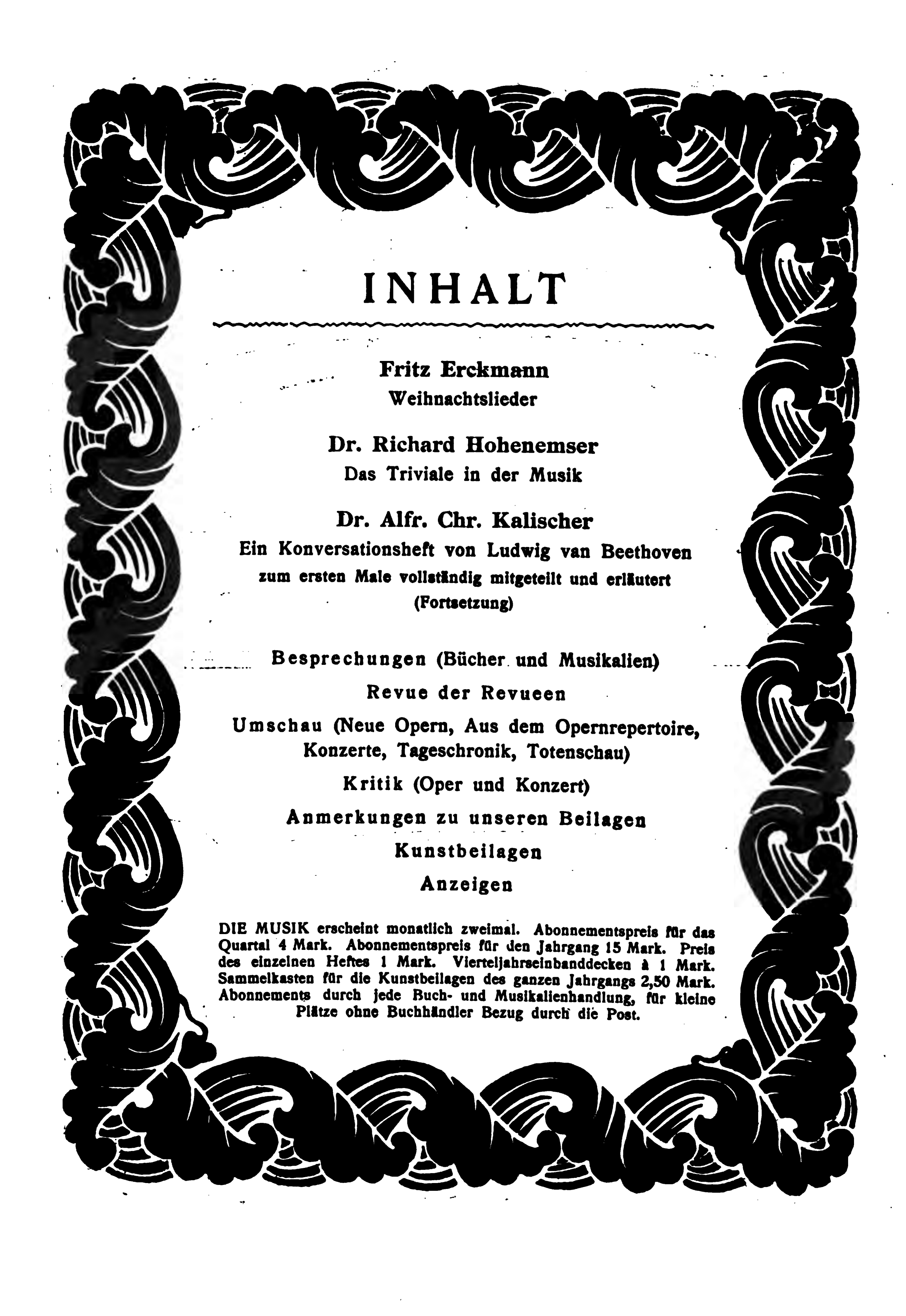




V, 5

DIE KOMISCHE OPER ZU BERLIN


DIE MUSIK
p
Bach: Weihnachts-Oratorium
V. JAHR 1905/1906 HEFT 6
Zweites Dezemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



ur Weihnachtszeit herrscht Ruhe im Konzertsaal. Die Geiger packen ihre Instrumente ein, die Sänger schweigen des „Jammers jauchzenden Schwall“, und die Pultvirtuosen geben sich der wohlverdienten Ruhe hin.

Dafür steigen andere Klänge empor, in die alt und jung einstimmt. Die Weihnachtslieder halten ihren Einzug.

Schon unsere germanischen Vorfahren feierten das Julfest,[1]) dessen heidnische Gebräuche auf das seit dem achten Jahrhundert eingeführte Weihnachtsfest übertragen wurden. Ob man in jenen frühen Zeiten schon Weihnachtslieder sang, ist nicht erwiesen. Deutsche Weihnachtslieder durften beim Gottesdienst nicht erklingen, da die deutsche Sprache lange Zeit vom Kultus ausgeschlossen blieb, und das Volk neben dem lateinischen Priestergesange nur das „Kyrie eleison“ anstimmen durfte.

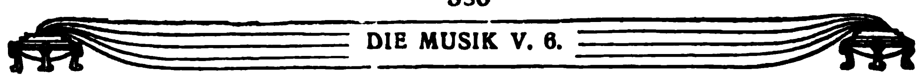
„Das Volk soll,“ wie der Abt Pirminius[2]) sagt, „schweigend beten und nur im Herzen singen“.

Es waren Bestrebungen vorhanden, das Volk zum Kirchengesang, wenigstens zum Mitsingen des Gloria patris und des Sanctus, heranzuziehen. Sie scheiterten aber an der fest eingebürgerten lateinischen Sprache. Die spätere Zeit bildete die „Laise“ oder das Lied aus, das besonders in Prozessionen Verwendung fand, und bald bürgerte sich die Sitte ein, an

---

[1]) Religiöse Feste vieler Völker finden und fanden gegen das Ende des Monats Dezember statt: Die Christen, Chinesen und Römer feierten den 25. Dezember als die Geburt Jesu, Buddha's und das Fest „Natalis Solis Invicta“; zur Wintersonnenwende feierten die Druiden das Fest des Nolagh, die Griechen die Geburt von Demeter, Dionysos und Herakles, und die Mexikaner das Fest des Capacrame; zahlreiche indische Stämme halten Ende Dezember religiöse Feste ab; die Perser feierten die Geburt Mithra's, des höchsten der 28 Götter zweiter Ordnung und Herrschers der Welt, die Ägypter diejenige des Horus, Sohn von Isis, und die Skandinavier schliesslich hielten das Yulfest zum Andenken an Freya.

[2]) Pirminius Abbas bei Mabillon, Ves. Analecta (Paris 1723). Hoffmann: Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. (Hannover 1854.)



solchen Festtagen, an deren Gottesdienst sich eine Prozession anreihte, ein deutsches Kirchenlied ertönen zu lassen. Von da bis zur Verlegung des Volksgesanges in den Gottesdienst selbst war nur ein Schritt. Weihnachtslieder gehören in dieser Hinsicht zu den ersten Liedern, die in der Kirche erklangen. Sie sind auch an Schönheit und Volkstümlichkeit den Liedern, Hymnen und Lobgesängen der andern christlichen Feste bedeutend überlegen. Das freudige, poesieumflossene Weihnachtsfest war so recht geeignet, der Sangeslust zu ihrem Recht zu verhelfen.

Die Entstehungszeit der ersten Weihnachtslieder ist nur schwer zu ergründen. Einige bezeichnen die Franziskaner-Mönche, andere Franz von Assisi als die Schöpfer. Sehr wahrscheinlich müssen wir aber weiter in der Geschichte zurückgehen und zwar in das 10. Jahrhundert. Aberglaube und Sünde herrschten allenthalben, und der Gedanke hatte sich eingenistet, dass mit dem Jahr Tausend das jüngste Gericht stattfände. Mit Schrecken sah man diesem Jahr entgegen. Die Kirchen wurden nie leer. Hymnen und Psalmen ertönten aus angstbeklommenen Herzen, und am Ende jeder Verszeile hörte man den Ausruf: Kyrie eleison — Herr erbarme dich unser! Viele Leute gaben ihr Hab und Gut der Kirche, da sie keine Verwendung mehr dafür hatten, verbargen sich in Höhlen oder pilgerten nach Palästina. Andere verbrachten aus Verzweiflung die Zeit in Prasserei und Wohlleben. Das Jahr Tausend kam und ging wie jedes gewöhnliche Jahr vorüber. Nichts ereignete sich, und das Volk erwachte aus der dumpfen Verzweiflung. Die Reaktion setzte ein, und eine Welt voll Lust und Sonnenschein lachte jedem entgegen. Die „Kyrie eleison-Lieder" verloren ihren Schrecken und Charakter, und wo früher die Klage erschallte, da mischten sich Freudentöne ein — man sang von einer neuen, einer fröhlichen Zeit. Konnten die geängsteten Leute eine fröhlichere Zeit verherrlichen als das Weihnachtsfest?

So entstanden sehr wahrscheinlich wohl die ersten Weihnachtslieder.

Das älteste, uns bekannte Weihnachtslied ist das einst am Niederrhein in niederdeutscher Sprache gesungene Lied: „Nun sei uns willkommen, Herre Christ".

Chr. Quix teilte den Text in seinem Buche: „Historische Beschreibung der Münsterkirche und Heiligtumsfahrt in Aachen" (1825, Seite 119) zum ersten Male mit und schrieb dazu folgendes:

In der Christnacht versammelten sich die Herren Scheffen auf ihrer Gerichtsstube, gingen dann in die Münsterkirche, wo sie die Chorstühle auf der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium stimmte der Scheffenmeister folgendes Lied an, welches vom Chore fortgesungen wurde:

Nun siet uns willekomen, Herr kerst,
Dir ihr unser aller Herr siet,




Nun siet uns willekomen, lieber Herr,
Die ihr in den Kirchen schöne stiet.
Kyrieleyson!

Nun ist gott geboren, unser aller trost,
Der die höllische pforten mit seinem creutz aufstoes.
Die Mutter hat geheischen Maria,
Wie in allen kersten bucheren geschrieben steht.
Kyrieleyson!

Lange Zeit hatte man von einer dazugehörigen Melodie nichts gewusst, bis im Jahre 1886 der Domdirigent Böckeler in Aachen ein Melodiefragment in einem Evangelarium des Kaisers Otto III. (980—1002) entdeckte, in dem der katholische Kirchenliedforscher, Wilhelm Bäumker, den Anfang der gesuchten Melodie erkannte. Später hatte der letztere das Glück, auf ein altflämisches Weihnachtslied[1]) zu stossen, dessen erster Teil mit jenem Fragment übereinstimmte und das sich mit dem Originaltext deckte.

In deutscher Übertragung[2]) lautet dieses niederdeutsche Weihnachtslied mit der niederdeutschen Melodie folgendermassen:

No. 1.

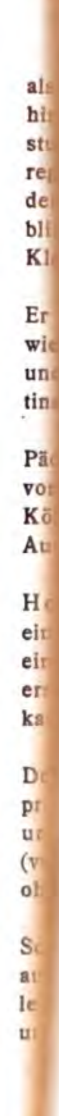


Aus dem 14. Jahrhundert sind mehrere schöne Weihnachtslieder erhalten, wie das folgende Schifferlied, das Tauler (gestorben 1361) zugeschrieben wird:

---

[1]) Zu finden in dem flämischen Gesangbuche: „Het Paradys der Geestelijcke en Keerckelijcke Lof-Sangen, Op de principaelste Fest-Dagen des gheheelen Jaers.“ (Antwerpen 1648.)

[2]) Siehe Chorgesang 1889 No. 6.



als
his
stu
rep
de
bli
Kl

Er
wie
und
tin

Pä
vor
Kö
Au

H
ei
ei
er
ka

D
pr
ur
(v
ol

S
at
le
ul

F


DIE MUSIK
Bach: Weihnachts-Oratorium
V. JAHR 1905/1906
Herausgegeben
Weihnachtslieder er-
(gestorben 1361) zu-
„Het Paradys der Geestelijcke
gheheelen Jaers."

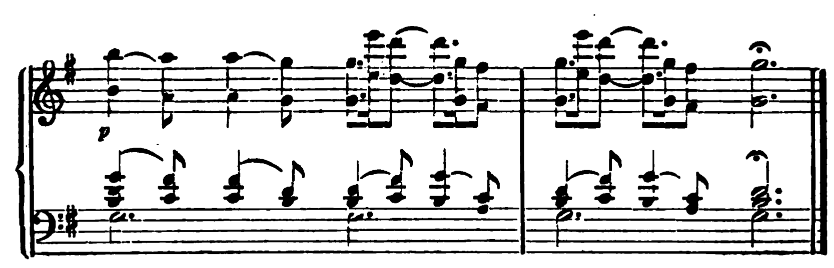


DAS NEUE NÜRNBERGER STADTTHEATER



DIE KOMISCHE OPER ZU BERLIN





Bach: Weihnachts-Oratorium

V. JAHR 1905/1906 HEFT 6
Zweites Dezemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

Die schöne Melodie mit der ersten Strophe lautet folgendermassen:



In dem „Carol for Christmas Eve" wird vom ersten Sündenfall und der Erlösung durch Jesum berichtet. Von den sechs Strophen möge die erste genügen:

Eines der bekanntesten und beliebtesten Weihnachtslieder ist das viel gesungene „God rest jou, merry Gentlemen!":

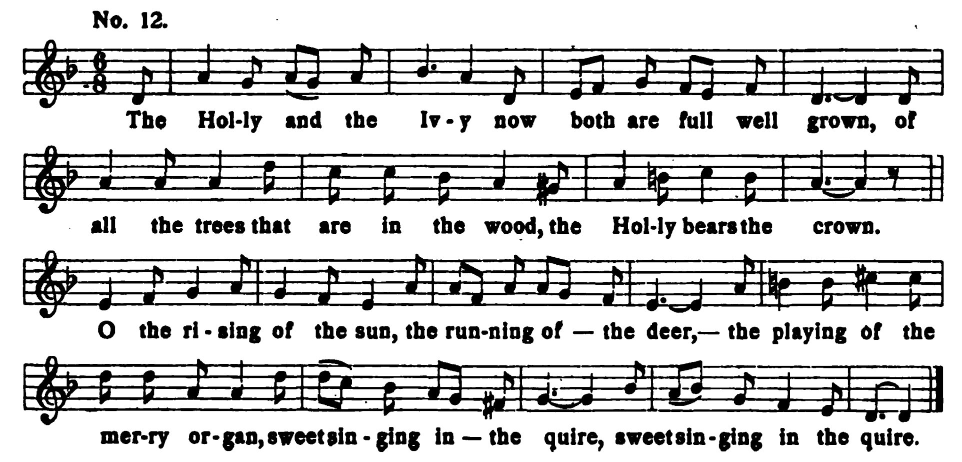


Mistel, Efeu und Stechpalme spielen, wie bereits erwähnt, bei der Dekoration der Häuser zur Weihnachtszeit eine grosse Rolle. Dieser Gebrauch wurzelt in grauen Zeiten. Baldur, der Apollo der skandinavischen Mythologie, wurde durch einen Mistelzweig getötet, den Loki, der Gott des Unheils und Herr der Erde, dem blinden Hödur in die Hand gegeben hatte. Baldur wurde ins Leben zurückgerufen, die Mistel aber der Göttin Fricka übergeben, die bestimmte, dass sie nie mehr Unheil anstiften solle, es sei denn, dass sie die Erde, das Gebiet Lokis, berühre. Es ist noch heute in England üblich, dass zur Weihnachtszeit ein Mistelzweig an der Zimmerdecke befestigt wird, und wenn sich junge Leute verschiedenen Geschlechts darunter begegnen, küssen sie sich.

Die Dekoration der Zimmer mit Zweigen der Stechpalme stammt aus der Zeit der römischen Saturnalien, als die Römer guten Bekannten solche Zweige mit Wünschen zu deren Wohlergehen übersandten. Dieses Fest fiel in die Zeit des Weihnachtsfestes, und die Christen Roms übertrugen die Sitte der Dekoration auf ihr Fest, möglicherweise zuerst in der Absicht, um die Römer zu täuschen und der Verfolgung zu entgehen.

Das Einheimsen und Anbringen von Mistel und Stechpalme wird in mehreren Weihnachtsliedern besungen. Sehr bekannt ist das traditionelle: „The Holly and the Ivy," in dem die verschiedenen Teile der Stechpalme mit Maria und Joseph verglichen werden. Melodie und erste Strophe lauten also:

No. 12.





Eine uralte Weihnachtssitte hat sich in **Oxford** erhalten. Wenn bei den studentischen Weihnachtsfesten in Queen's College der Kopf des Wildschweins in die Halle getragen wird, stimmt ein Bassist folgenden Gesang an:

No. 13.



1. Des Wildschweins Kopf trag ich he-rein im Lorbeerschmuck und Rosmarin, und
2. Der Widschweinskopf in meiner Hand ist's be-ste Gericht im ganzen Land, mit
3. Der Koch hat die-sen her-ge-stellt, da-mit wir ehr'n den Herrn der Welt, der



1. heu-te muss je-der fröh-lich sein Quot es-tis in con-vi-vi - o.[1])
2. ihm bin ich zu euch ge-sandt, lasst uns ser-vi-re can-ti - co.[2])
3. sich uns heu-te zu-ge-sellt in re-gi-nen-si a-tri - o.[3])

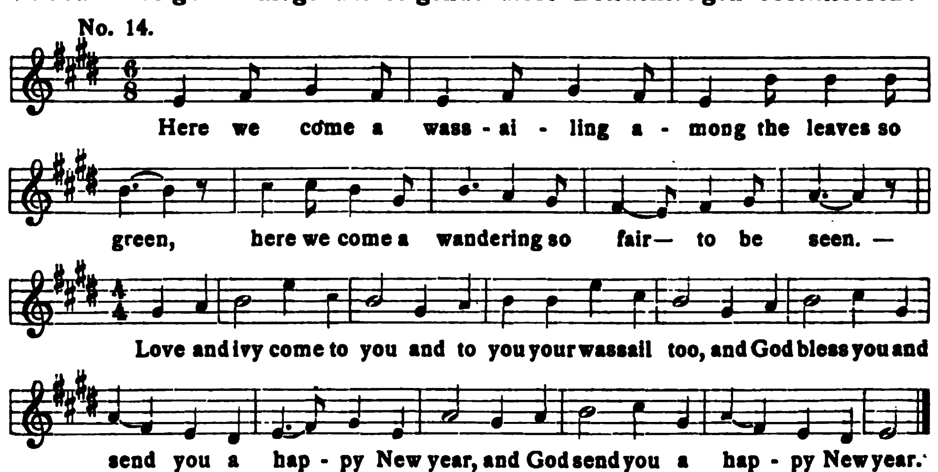
Nach jeder Strophe singen alle Anwesenden folgenden Chor:



Ca-put ap-ri de-fe - ro, red-dens lau-des Do-mi - no.[4])

Während in diesem Lied das Essen verherrlicht wird, gibt es andere Lieder, die das Trinken besingen. Damit sind wir zur letzten Gruppe der englischen Weihnachtslieder gekommen. Von den vielen Trinkliedern — **wassail songs** — möge das folgende diese Betrachtungen beschliessen:

No. 14.



---

[1]) Wer bei dem Festmale anwesend ist.
[2]) Dienen mit einem Lied.
[3]) In dieser fürstlichen Halle.
[4]) Den Kopf des Wildschweins bringe ich, wobei ich Gott Dank darbringe.



Jeder gebildete Musiker und Musikfreund, etwa jeder, der im wesentlichen mit den Werken unserer klassischen und romantischen Meister gross geworden ist, weiss gefühlsmässig, wenn ich mich so ausdrücken darf, was unter trivialer oder gemeiner Musik zu verstehen ist. In der Regel drängt sich ihm das Urteil, dass eine Melodie trivial sei, mit grosser Bestimmtheit auf, und solche Melodieen, wie etwa Gassenhauer, fallen für ihn ohne weiteres nicht in das Gebiet der eigentlichen Kunst. Zweifellos wird er mit dieser Beurteilung in den meisten Fällen das Richtige treffen. Aber was ist triviale Musik? Wie muss eine Melodie oder ein Tonstück beschaffen sein, wie muss es auf uns wirken, damit wir es als trivial bezeichnen können?

Vielleicht sagt man, indem man sich auf die Analogie mit der Dichtkunst beruft, trivial sei jede Art von Gemeinplatz. Aber zur Zeit Bachs und Händels waren gewisse Kadenzen geradezu formelhaft und zur Zeit Haydns und Mozarts wieder andere, die an sich durchaus nicht trivial sind und auch niemals trivial wirken. Ohne einen gewissen Vorrat an Formeln ist überhaupt kein ausgedehnteres künstlerisches Schaffen denkbar.

Aber man könnte meinen, überall da, wo der Fortgang des Tonstückes nicht eine Formel, sondern einen wirklichen musikalischen Gedanken verlange, sei ein Gemeinplatz trivial. Gewiss kann man die Anbringung eines solchen Gemeinplatzes als Trivialität bezeichnen. Aber darum braucht doch wieder der musikalische Gedanke an sich nicht trivial zu sein. Wir würden unsere Untersuchung nur verwirren, wollten wir nicht streng daran festhalten, dass es sich uns ausschliesslich darum handelt, festzustellen, ob und inwiefern ein musikalisches Gebilde selbst, seiner eigensten Natur nach, trivial sein könne. Darum wollen wir auch alle Analogieen mit anderen Künsten aus dem Spiele lassen; denn überall, wo in gewissem Sinne die Wirklichkeit dargestellt wird, wie in der Poesie und der bildenden Kunst, würde sich unsere Frage nur komplizieren, während uns gerade die Musik, weil sie nichts Wirkliches darstellt und weil ihre Wirkung insofern



eine unmittelbarere ist, wie häufig sonst, so auch hier einen verhältnismässig leichten und tiefen Einblick in das seelische Getriebe ermöglicht.

Dass eine triviale Melodie oder Wendung leicht ins Ohr fallen, leicht eingänglich sein müsse und daher leicht im Gedächtnis behalten werde, wird allgemein anerkannt. Aber ebenso sicher ist doch auch, dass durchaus nicht jede leicht eingängliche Melodie trivial ist. Wo bliebe sonst, um nur ein Beispiel anzuführen, die doch unbestreitbar echt künstlerische Wirkung unserer besten komischen Opern?

Man wird nun vielleicht geneigt sein, die leichte Eingänglichkeit trivialer Melodieen näher dahin zu charakterisieren, dass man bei ihnen zu einer begonnenen Phrase den Fortgang und Schluss oder zu einer Periode die korrespondierende Periode schon im voraus hinzudenken könne, dass man immer schon vorher wisse, was kommt; dieser Mangel an Neuem sei der Grund der unlustvollen Wirkung, um deretwillen wir eine Melodie als trivial bezeichneten. Wir werden bald sehen, dass hierin etwas Richtiges liegt. Aber wer sich in eine bestimmte Richtung oder in die Schreibweise eines bestimmten Komponisten eingearbeitet hat, der wird, wenn er ein ihm bis dahin unbekanntes Werk dieser Richtung oder Schreibweise kennen lernt, auf Schritt und Tritt derartige Vorwegnahmen vollziehen. Auf diesem Voraussehen, diesem Mitschaffen beruht ja die geradezu unglaubliche, nicht nur technische, sondern auch künstlerische Fertigkeit im Vomblattspielen, die beispielsweise Männer wie Mendelssohn und Liszt besassen. Die Möglichkeit, im Geiste Teile eines Tonstückes vorwegzunehmen, kann also für dessen Beschaffenheit und Wirkung keineswegs ausschlaggebend sein.

Ganz allgemein gesprochen, scheint mir ein musikalisches Gebilde dann trivial zu sein, wenn die Beziehungen, in denen seine Elemente zueinander stehen, von besonders grosser Aufdringlichkeit und Selbstverständlichkeit sind. Daraus würde sich sowohl die leichte Fasslichkeit trivialer Melodieen und Wendungen, als auch die geistige Vorwegnahme, die bei ihnen mit grösster Regelmässigkeit stattfindet, ohne weiteres erklären. Zugleich aber hätten wir in der besonderen Aufdringlichkeit der Beziehungen der musikalischen Elemente ein Merkmal gefunden, durch das sich die triviale Melodie von jeder anderen unterschiede. Freilich bedarf diese Aufdringlichkeit der Beziehungen noch der näheren Erläuterung und Bestimmung.

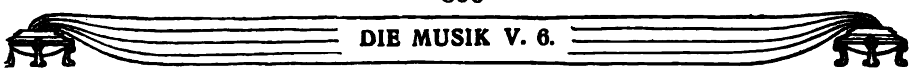
Scheinbar stehen Elemente, die einander zeitlich folgen, dann in den engsten Beziehungen zu einander, wenn sie sich völlig gleichen. Demnach könnte man meinen, die fortgesetzte Wiederholung eines Tones von gleicher Dauer, gleicher Stärke und gleicher Klangfarbe sei das denkbar trivialste musikalische Gebilde. Aber dem ist nicht so. Vielmehr würden wir eine solche Wiederholung als das denkbar langweiligste Gebilde be-

zeichnen. Alles Langweilige zerstreut uns, weil gerade die Gleichförmigkeit der Elemente nicht imstande ist, die Seele in ihrem gesamten Umfang zu ergreifen und auf einen bestimmten Punkt, d. h. auf die zwischen den Elementen herrschenden Beziehungen zu konzentrieren. Sie gibt zwar der seelischen Betätigung eine Grundrichtung, lässt ihr dabei aber doch einen weiten Spielraum zu freier, d. h. durch die individuelle Neigung und den augenblicklichen Seelenzustand bedingter Entfaltung. Daraus erklärt sich z. B. die ins Weite gehende, sich gleichsam ins Unendliche verlierende Stimmung, die das Glockengeläute in uns hervorruft, oder auch der Zauber, den das Spiel des Dudelsackes auf Italiener und Schotten ausübt, obgleich in beiden Fällen keine absolute Gleichförmigkeit vorliegt.

Sollen die Beziehungen deutlich hervortreten, so müssen die Elemente mannigfaltig sein, damit das eine auf das andere hinweisen, es gleichsam hervorrufen kann. Dieser Forderung kann auch die blosse Wiederholung einer Tonfolge nicht genügen; denn wenn wir auch beim Beginn der Wiederholung auf bekannte Tonbeziehungen stossen und daher erwarten, dass die Phrase ebenso verlaufen werde wie das erste Mal, so weist doch die erste Tonfolge nicht auf ihre Wiederholung hin. Sie bildet mit dieser nicht eine Einheit, sondern wir haben es nur mit zwei neben einander stehenden Einheiten von gleicher Beschaffenheit zu tun.

Was es heisst: zwei oder mehrere Elemente stehen so in Beziehung zu einander, dass sie auf einander hinweisen und daher eine Einheit bilden, kann man sich vielleicht am klarsten durch Betrachtung des Rhythmus verdeutlichen. Der einfachste Takt beispielsweise, der zweiteilige nämlich, besteht aus einem betonten und einem unbetonten Schlag. Indem sich der letztere eben infolge seiner Unbetontheit dem ersteren unterordnet, bilden beide zusammen eine Einheit, ein gegliedertes Ganzes. So sind alle Arten von Takten und rhythmischen Perioden und alle Versfüsse, Verszeilen und Strophen mehr oder weniger geschlossene Einheiten, die aus den Beziehungen der verschieden betonten Elemente (Töne oder Silben) hervorgehen.

Wird ein grösseres rhythmisches Gebilde, etwa eine Strophe, heruntergeleiert, so machen sich die Beziehungen seiner Elemente mit besonderer Deutlichkeit und Aufdringlichkeit geltend; denn das Leiern besteht ja in der übertriebenen Hervorhebung der Betonungsverhältnisse. Eine so gesprochene Strophe erscheint uns trivial und um so trivialer, je regelmässiger sie gebaut ist; denn wenn die gleichen Betonungsverhältnisse an korrespondierenden Stellen wiederkehren, treten sie naturgemäss in noch engere Beziehung zueinander als es sonst der Fall wäre, und wir erwarten ihre Wiederkehr mit noch grösserer Bestimmtheit. Eine Strophe, in welcher die 3. Zeile der 1. und die 4. der 2. gleicht, ist regelmässiger gebaut als



eine solche, in welcher die 4. Zeile der 1. und die 3. der 2. entspricht. Man vertausche nur einmal in den 4 ersten Verszeilen des „Liedes von der Glocke" die 3. und 4. Zeile und überzeuge sich, dass das so entstandene Gebilde auch bei leierhaftester Deklamation nicht so trivial wirkt wie die ursprüngliche Form, womit selbstverständlich gegen diese nicht der geringste Vorwurf erhoben werden soll. Für das Gebiet des Rhythmus haben wir also das Triviale in möglichster Hervorhebung der Betonungsverhältnisse bei möglichster Regelmässigkeit des rhythmischen Gebildes erkannt. Wir hätten nun an bestimmten rhythmischen Kombinationen im einzelnen zu zeigen, worin die ihnen anhaftende Trivialität begründet ist. Da sich aber in der Musik Rhythmus und Tonfolge fortwährend ergänzen oder modifizieren, so wollen wir dies erst tun, wenn wir wirkliche Melodieen, d. h. rhythmisch geordnete Tonfolgen betrachten.

Wie der Rhythmus, so ist auch die Tonfolge ein blosses Element des eigentlich musikalischen Gedankens. Auch auf ihrem Gebiete ist es nicht schwer, ganz im allgemeinen festzustellen, worin das Triviale besteht. Zwischen den verschiedenen Tönen und demnach auch zwischen verschiedenen Tongruppen herrschen sehr enge und verschiedenartige Beziehungen. Innerhalb eines musikalischen Zusammenhanges kann ein Ton auf einen anderen hinweisen, ja hindrängen, und einem dritten fremd gegenüberstehen. Um sich die Natur und Macht dieser Beziehungen mit einem Male klar zu machen, braucht man nur an die 7. Stufe der Durtonleiter zu denken, die man ja wegen der Kraft, mit der sie auf die folgende Stufe als auf die Oktave des Grundtones hinweist, Leitton genannt und auch in die Molltonleiter übertragen hat. Ebenso drängt der auf der 7. Stufe errichtete verminderte Dreiklang und in noch höherem Masse der Septimenakkord und der Septnonenakkord der 5. Stufe auf den Dreiklang des Grundtones hin.

Damit haben wir die Harmonie, d. h. das gleichzeitige Erklingen mehrerer Töne berührt. Ein Zusammenklang an sich kann zwar übelklingend, aber niemals trivial sein; denn wenn auch seine Töne in bestimmten Beziehungen zu einander stehen und einander mehr oder weniger gut angepasst sind, so besteht doch die eigentümliche Wirkung, die wir als trivial bezeichnen, gerade darin, dass das Nachfolgende dem Vorangegangenen gegenüber zu aufdringlich und selbstverständlich erscheint, mit anderen Worten: der Begriff des Trivialen findet auf in unserem Bewusstsein gleichzeitig gegebene Inhalte keine Anwendung. Wohl aber kann es demnach triviale Harmoniefolgen geben. Eine solche ist vor allem der Lieblingsschritt der Ziehharmonika, der Schritt vom Septimenakkord der 7. oder vom Septnonenakkord der 5. Stufe in den Grunddreiklang; denn auf diesen haben die vorangegangenen Töne wie mit Fingern hingewiesen.

Dass bei dem allgemein als Schlusskadenz verwendeten Schritt vom Dominantseptimenakkord in die Tonika die triviale Wirkung nicht eintritt, ist kein Widerspruch; denn wo sie anfängt, d. h. wo die Beziehungen aufdringlich genug sind, lässt sich naturgemäss nicht a priori, sondern nur aus der Erfahrung ermitteln. Auch ist für den Unterschied der Wirkung wohl eine Erklärung möglich, die uns aber hier zu weit führen würde.

Was als Harmoniefolge trivial wirkt, wird nicht besser, wenn es eine einzige Stimme in gebrochenen Akkorden bringt. Wohl aber nähert sich in diesem Falle der zuletzt genannte Schritt sehr leicht dem Trivialen und zwar um so mehr, je länger die Melodie auf dem Dominantseptimenakkord verweilt und je stärker sie dessen Terz und Septime, die beiden Hauptleittöne, hervorhebt. Verleiht schon allein das allmähliche Entstehen dem Akkorde ein besonderes Gewicht, weil uns sein Sinn vielleicht schon klar ist, wenn wir nur erst Grundton und Quinte gehört haben, so wirkt das Verweilen der Melodie in ihm naturgemäss in der gleichen Richtung, und wenn er, wie wir voraussetzen, in einem musikalischen Zusammenhang steht, treten durch die Betonung der Terz und Septime seine Beziehungen zum Grunddreiklang mit besonderer Aufdringlichkeit in den Vordergrund. Die ausschliessliche Verwendung des Wechsels zwischen dem Dreiklang der 1. und dem Septimen- oder Septnonenakkord der 5. Stufe ist in einer Unmenge von Jodlern und Alpenliedern die Ursache ihrer Trivialität. Diese ist also auf dem Gebiete der Tonfolge, naturgemäss dem veränderten Material angepasst, in derselben Weise begründet wie auf dem Gebiete des Rhythmus.

Es war unerlässlich, hier gleich die Harmonie und Harmoniefolge mit zu berücksichtigen; denn die harmonischen Beziehungen der Töne wirken auch im Nacheinander weit stärker auf uns als diejenigen, welche sich aus der blossen Tonhöhenverschiedenheit ergeben. Daher wird die Trivialität einer Tonfolge stets auf diesen harmonischen Beziehungen beruhen. Treten sie in einer Melodie sehr stark zurück, indem dieselbe etwa stufenweise und in Tönen von gleicher Dauer verläuft, und indem auch die Betonungsverhältnisse wenig markiert sind, und haben wir, unserer Gewöhnung zum Trotz, gelernt, keine Harmonieen hinzuzudenken, so wird eine solche Melodie, deren Typus sich heute am ausgeprägtesten in dem liturgischen Priestergesang der katholischen Kirche findet, wohl kaum trivial erscheinen können.

Wenn wir oben sagten, die Beziehungen der Elemente müssten mannigfaltig sein, um aufdringlich und selbstverständlich zu wirken, so haben wir jetzt gesehen, dass diese Mannigfaltigkeit doch eine sehr begrenzte ist, dass es gerade auf hervorstechende Regelmässigkeit, freilich auf eine Regelmässigkeit im Wechsel, ankommt. Hört sie in Rhythmus und Tonfolge auf,

hervorstechend zu sein, verbirgt sie sich vielmehr gleichsam hinter einer Fülle immer neuer Beziehungen, so sind wir aus dem Reich des Trivialen in das Reich des Schönen gelangt. Ihr Fehlen dagegen würde unseren seelischen Bedürfnissen direkt zuwiderlaufen und das Tonstück verworren und ungeniessbar machen.

Betrachten wir nun einen wirklichen musikalischen Gedanken, dessen Trivialität wohl über jeden Zweifel erhaben ist, und versuchen wir aufzuzeigen, worin sie in diesem bestimmten Falle besteht. Ich denke an die nur zu bekannte Stelle aus Millöckers „Bettelstudent“:



Man sieht sofort, dass der Eindruck des Trivialen vor allem an den Ruhepunkten dieser Melodie haftet. Das ist ganz natürlich; denn Rhythmus und Tonfolge, wie überhaupt jede Zeitfolge, wirken wie Bewegungen von einem festen Punkte fort oder zu einem solchen hin. Im Gebiete des Rhythmus entspricht einem festen Punkt die stärkste Betonung innerhalb einer Einheit. Da sich aber rhythmische Glieder zu Takten, Takte zu Perioden verbinden können usw., mit anderen Worten, da sich die Einheiten einander unterordnen und auf diese Weise grössere Einheiten bilden, gibt es Punkte, an denen sozusagen absolute und andere, an denen relative Ruhe herrscht. Welche Töne in der Melodie den Ruhepunkten entsprechen, hängt, wenn man von der rhythmischen Gliederung absieht, die hier eine äusserst wichtige Rolle spielt, von den harmonischen Beziehungen der in der Melodie verwendeten Töne und von den ihr zugrunde liegenden, sei es wirklichen, sei es hinzugedachten Harmonieen ab. Nun ist es ganz naturgemäss weniger selbstverständlich für uns, dass eine Bewegung beginnt, als dass sie, wenn sie einmal begonnen hat, wenn also die Ruhelage verlassen ist, wieder in diese oder in eine analoge Ruhelage zurückkehrt, dass das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Nirgends treten also die Beziehungen der Elemente deutlicher hervor als da, wo eine Bewegung in die Ruhelage zurückkehrt, zu einem gewissen Abschluss gelangt, und je klarer sich die Art dieser Rückkehr aus der Bewegung selbst ergibt, je energischer diese gerade auf einen bestimmten Abschluss hindrängt, um so selbstverständlicher, nichtssagender, trivialer muss auch das Ganze erscheinen.

In unserem Falle tritt der erste eigentliche Ruhepunkt, d. h. der Abschluss der ersten Phrase, nicht mit dem ersten Niederschlag, sondern mit

dem vierten Achtel ein. Der hier zugrunde liegende Rhythmus ergibt sich zwar schon aus der Melodie selbst, wird aber durch die Begleitung, die sich leicht hinzudenken lässt, noch ganz besonders markiert, indem sie die vier Achtel einzeln anschlägt. Da das Anfangsachtel den Ton hat, die beiden folgenden aber unbetont sind, so erscheint uns nun für das vierte Achtel als für die Rückkehr der Bewegung in die Ruhelage, als Herstellung des Gleichgewichtes eine starke Betonung ganz selbstverständlich. Sie muss stärker sein als beim Anfangsachtel, weil die Bewegung, die in diesem zur Ruhe kam, weniger ausgiebig war, als diejenige ist, um die es sich hier handelt. Das alles gilt in vollem Umfang natürlich nur, wenn, wie in unserem Beispiele, die rhythmischen Beziehungen nicht von der Führung der Melodie oder Harmonie durchkreuzt werden. Also der Umstand, dass die starke Betonung des vierten Achtels so gut vorbereitet ist und daher mit solcher Selbstverständlichkeit eintritt, ist es, was unsere Phrase so trivial macht.

Gerade der dreiteilige Takt ist, weil in ihm die Bewegung durch zwei unbetonte Schläge fortschreitet (dabei kann die Frage, ob nicht doch der dritte Schlag stärker betont ist als der zweite, hier ausser Betracht bleiben) und daher mit besonderer Macht auf die neue Betonung hindrängt, der Gefahr der Trivialität in besonders hohem Masse ausgesetzt. Es ist merkwürdig, dass sich in der sonst so schönen und vornehmen Oberonouvertüre von Weber einmal in der Begleitung genau der Rhythmus unseres Beispiels findet. Es ist die bekannte Stelle, die in der Oper selbst für Rezia's jubelnden Ausruf „O Hüon, mein Gatte“ benützt ist. So oft ich sie höre, kann ich mich des Eindruckes der Trivialität und des Bedauerns hierüber nicht erwehren. Nicht die hüpfende Bewegung, deren Verwendung am falschen Ort man Rossini, Verdi und vielen anderen italienischen Opernkomponisten mit Recht zum Vorwurf gemacht hat, sondern das plumpe und selbstverständliche Einfallen des nachfolgenden Ruhepunktes ist die Ursache der Trivialität so vieler im dreiteiligen Takte gehaltener Stücke. Beides zusammen dagegen ist es, was die meisten im dreiteiligen Takt stehenden Choräle als für den kirchlichen Gebrauch unpassend erscheinen lässt, ein Umstand, den die Verfechter des rhythmischen Choralgesanges durchaus nicht berücksichtigen.

Will man sich überzeugen, dass in unserem Beispiel wirklich ein grosser Teil der Trivialität an der Betonung des vierten Achtels haftet, so setze man die Melodie in den zweiteiligen Takt um, etwa so:


usw.

und man wird zugeben, dass sie jetzt, wo die in Rede stehende Betonung weggefallen ist, weit weniger trivial klingt. Es ist klar, dass auch im zwei-

teiligen Takt eine Bewegung, die durch einen unbetonten Schlag hindurchgeht, nach einem Ruhepunkte hinstrebt. Aber eben weil sie nur einen einzigen unbetonten Schlag zu durchlaufen hat, ist diese Tendenz weniger ausgesprochen, weniger aufdringlich. Dabei muss man bedenken, dass im doppelzweiteiligen, also im vierteiligen Takt der 3. Schlag, obgleich er schwächer betont ist als der 1., doch deutlich wie ein Ruhepunkt wirkt.

Die besprochene triviale Betonung findet sich in unserer Melodie nicht weniger als siebenmal (nur am Schlusse fehlt sie) und zwar immer in gleichen Abständen, da das Ganze acht völlig gleiche Abschnitte hat. Es ist leicht einzusehen, wie durch diese erschreckende Einförmigkeit des Baues, zumal jeder Abschnitt mit den anderen rhythmisch genau übereinstimmt und nur aus drei Tönen besteht, die Trivialität erhöht werden muss.

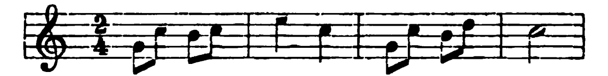
Aber auch die Melodieführung selbst trägt das ihrige dazu bei. Was ist selbstverständlicher, als dass der 2. Abschnitt, nachdem er ebenso begonnen hat wie der 1., eine Stufe tiefer schliesst als dieser? Und weiter bringt der 7. Abschnitt, indem er ebenso beginnt wie der 3., aber eine Stufe höher schliesst, eine aufdringliche Steigerung, die um so unangenehmer wirkt als sie, der rhythmischen und der melodisch-harmonischen Struktur zufolge, mit Macht auf den Schluss des Ganzen hindrängt.

Betrachten wir die Harmoniefolge, so fällt uns gleich zu Anfang der Schritt von der 6. nach der 1. Stufe auf. Bekanntlich haben die Verbindungen solcher Dreiklänge, deren Grundtöne um eine Terz von einander entfernt sind, den Charakter einer gewissen Schwächlichkeit und Unentschiedenheit, wovon man sich durch Vergleichung mit Dreiklangsfolgen, bei denen der Abstand der Grundtöne eine Quarte oder Quinte beträgt, leicht überzeugen kann. Naturgemäss müssten, wo die weniger energischen Schritte zur Anwendung kommen, auch Rhythmus und Melodieführung mit ihnen in Einklang stehen, wie dies z. B. sehr schön in Lohengrins Lied an den Schwan hervortritt. In unserem Falle dagegen würde dem klotzigen Rhythmus und dem Umstand, dass Eintritt und Wechsel der Harmonie auf die Endtöne der Abschnitte fallen, weit eher eine kräftige Akkordfolge entsprechen. Wir haben hier jene widerwärtige Vereinigung von Aufdringlichkeit und Schwächlichkeit vor uns, die in den häufigen Fällen ihres Auftretens der Trivialität ein ganz eigenartiges Gepräge aufdrückt. Wie wir einen rohen Scherz leichter ertragen als einen solchen, der unser feineres Gefühlsleben streift ohne aber darum weniger roh zu sein, so können wir auch zwischen einer gesunden und rohen und einer krankhaften und schwächlichen Trivialität unterscheiden.

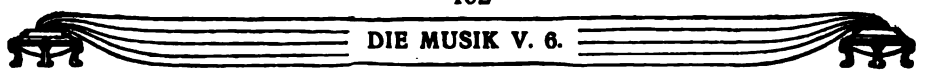
Eine andere Eigentümlichkeit, die sich leicht dem Trivialen beigesellt und es dann in bestimmter Weise charakterisiert, die aber in

unserem bisherigen Beispiel nicht anzutreffen ist, besteht darin, dass durch die Melodie dissonierende Töne hervorgehoben werden, die das Ganze, man möchte sagen, klirrend oder blechern erscheinen lassen. Zwar haben sich die Begriffe des Konsonierens und Dissonierens an Zusammenklängen herausgebildet, da hier, wie bereits gesagt, die harmonischen Tonbeziehungen weit intensiver wirken als im Nacheinander. Bei stufenweiser Fortschreitung einer Melodie haben wir kein Bewusstsein davon, dass je zwei einander folgende Töne, wenn sie gleichzeitig erklängen, scharf dissonieren würden. Springt aber die Melodie aus einem Ton in einen anderen, der mit ihm, gleichzeitig angegeben, dissoniert, oder bezeichnet sie auch nur durch ihre Haupttöne einen solchen Sprung, so macht sich das dissonierende Verhalten nun auch im Nacheinander sehr deutlich geltend, falls nicht Rhythmus oder Harmonie dagegenarbeitet. Wird eine solche sukzessive Dissonanz durch die im Trivialen herrschende Aufdringlichkeit und Regelmässigkeit in irgendwelcher Weise gleichsam festgenagelt, so lässt sich leicht denken, wie peinlich sie wirken muss. Beispiele hierfür finden sich nicht selten in Strauss'schen Walzern.

Die bereits mehrfach erwähnte Abhängigkeit, die hinsichtlich der Erzeugung oder Vermeidung der trivialen Wirkung zwischen Rhythmus, Melodie und Harmoniefolge besteht, möge durch folgende Vergleichung noch besonders veranschaulicht werden. Ein Gassenhauer, der vor etwa 10 Jahren in Mode war, beginnt:



Hier ist der Rhythmus nicht geradezu trivial, übt aber doch eine ähnliche Wirkung aus, da die vier ersten Achtel auf das folgende Viertel hindrängen und ihm dadurch eine besonders starke Betonung verleihen. Dieser Vorgang wiederholt sich und erscheint, die Repetition mitgerechnet, sogar viermal unmittelbar nacheinander. Gemildert wird die Wirkung nur dadurch, dass der 1. Abschnitt am Schluss eine Note und zwar eine unbetonte mehr hat als der 2. Was die Melodie im Verein mit diesem Rhythmus tatsächlich trivial erscheinen lässt, ist der Mangel an Harmoniewechsel. Zwar sagten wir früher, die Gleichförmigkeit könne niemals trivial sein. Aber hier ist eben infolge der scharfen rhythmischen Gliederung eine wirkliche Gleichförmigkeit ausgeschlossen. Vielmehr verlangt der Umstand, dass die Melodie in zwei deutlich getrennte Abschnitte zerfällt und dass in jedem von ihnen eine nach einer besonders starken Betonung hindrängende Bewegung stattfindet, auch Wechsel der Harmonie, während diesem Verlangen nur ein einziges Mal, nämlich unmittelbar vor dem Schluss, wo die Dominantharmonie eintritt, Rechnung getragen wird. Überall sonst herrscht



der Tonikadreiklang. Man wird staunen, wieviel die Melodie an Trivialität verliert, wenn man nur ihren 4. Ton eine Stufe höher nimmt, also:



Auf diese Weise ist als Harmonie für den 3. und 4. Ton der Dominantdreiklang eingetreten, und so wird es sinnvoll, dass die nun folgende starke Betonung auf den Grunddreiklang fällt. Die Plumpheit, die auch diese neue Gestalt der Melodie noch aufweist, rührt daher, dass dem Beginn des 2. Abschnittes dieselbe Harmonie zugrunde liegt wie dem Ende des 1. Nun vergleiche man aber die folgende Stelle aus Smetana's „Verkaufter Braut“:



Rhythmus und Harmoniefolge sind hier genau so, wie wir sie in dem vorangehenden Beispiel annahmen, und doch wird man der Melodie nicht Trivialität, sondern im Gegenteil Leichtigkeit und Anmut zusprechen. Der vorhin gerügte Mangel an Harmoniewechsel zwischen dem Ende des 1. und dem Anfang des 2. Abschnittes ist hier durch den Septimensprung der Melodie ausgeglichen; denn dieser ist so eigenartig und überraschend, bringt schon in den 1. Abschnitt so viel Leben und Abwechselung, dass es nicht stört, wenn der 2. Abschnitt nicht mit einer neuen Harmonie beginnt. Der Dissonanzcharakter der Septime macht sich hier deshalb nicht unangenehm geltend, weil die beiden sie bildenden Töne verschiedenen Harmonieen angehören, wodurch naturgemäss die an sich zwischen ihnen bestehende harmonische (in diesem Fall disharmonische) Beziehung in den Hintergrund treten muss. Setzen wir die beiden Schlusstöne des 1. Abschnittes eine Oktave tiefer, nämlich:



so wird die Melodie sofort trivial, teils weil nun in beiden Abschnitten die stärkste Betonung auf die gleiche Note fällt, teils aber auch, weil jetzt, wo der 1. Abschnitt nichts Auffallendes und besonders Anziehendes enthält, der Mangel an Harmoniewechsel beim Einsatz des 2. störend fühlbar wird.

In der Weise, wie wir es hier versucht haben, müssen sich, wenn unser Prinzip richtig ist, alle musikalischen Trivialitäten analysieren und begründen lassen. Dabei wird man zweifellos auf eine Unmenge von Umständen und Komplikationen stossen, die der rein abstrakten Erwägung entgehen würden, die aber nichts desto weniger ihre theoretische, d. h. psychologische Rechtfertigung finden müssen. Was sich jeder, der sich von

trivialer Musik abgestossen fühlt, schon selbst sagen kann, das tritt uns aus unserer Untersuchung als eine aus der Natur unseres Seelenlebens erklärbare Tatsache entgegen, dass nämlich die Freude am Trivialen in der Aufdringlichkeit und Selbstverständlichkeit und in der sich daraus ergebenden bequemen Übersichtlichkeit der Beziehungen der Elemente besteht, dass aber eben diese Eigenschaften nur Menschen von rohem Geschmack zusagen werden, die immer nur an der Oberfläche bleiben und darum an die Kunst nur niedrige Anforderungen stellen, und endlich, dass triviale Musik, häufig gehört, wenn sie nicht Widerwillen erregt, den Geschmack nur abstumpfen oder noch mehr verrohen kann, mithin gerade das Gegenteil von dem bewirkt, was die Kunst bewirken soll. Welche Pflichten hieraus jedem ernsten Freunde der Tonkunst erwachsen, darüber bedarf es keines weiteren Wortes.



/



Fortsetzung

[Bl. 53a] Er will für Hacken [?] 2 f, und für [von naht?] schneiden 4 f.

2
4
6

Ich glaube, es ist nicht ganz richtig, denn sie hat am Sonntag immer noch zugelegt

---

[Bl. 53b] Sie sagt, es sey nicht der Mühe werth —

Ich kann alle Donnerstag kommen

[Beethoven selbst.] Löschpapier

[Neffe.] Lässt sich die Mutter nicht mehr dort sehen?

28,878 [Beethoven.]
22,803
26,119
[Bl. 54a] 73,180
139,452

Auf diese 5 Nummern fielen die bedeutendsten Gewinne.

Es ist hier[59]) in Wien eine abscheuliche Geschichte vorgefallen. Vor zwey Jahren hat eine hier bekannte Gräfin ihr Gesellschaftsfräulein, die sehr schön war, für todt ausgegeben und sie nach der Tür [Bl. 54b] key an einen türkischen Juden verkauft, der sie ins Serail verhandeln wollte. Ein Engländer hat sie ihm aber abgekauft, und nun kommt sie hierher, Man hat in Baden statt dieser fräulein das Stubenmädchen begraben, und der Doktor, welcher den falschen Todtenschein ausgestellt, [Bl. 55a] hat sich im vergangenen Sommer in Baden erhängt. Man glaubt, das Stubenmädchen sey vergiftet worden.

---

[59]) Hier schreibt Peters.

Sie ist der des Odechalchi[60]) mit des Hofraths Schwarz Tochter ähnlich, die

[Beethoven dicht darunter.] Seife, Hands. Löschpapier

[Bl. 55b] Bänder für die Binde, Kaffeschale [?] und Kaffelöffel Löschpapier — Balbierglass Seifen-Seife [?] Bückling [Bis hierher Beethoven.]

Es ist als eine Beförderung anzusehen — Er geht nicht gern nach Erf. [?Erfurt?]

Wie geht es denn Oliva.

[Bl. 56a] Die Leute, wo er zu Mittag gegessen, haben ihm viel Gutes gethan

---

Wegen Ihrer Akademie nicht zu vergessen.

In der Brünner Zeitung steht, dass er [noch im?] März seinen feyerlichen Einzug in Ollmütz[61]) halten wird.

[Bl. 56b] Eh er fortzieht, wird er wohl sich äussern.

Vorgestern war ich auch krank.

Es giebt auch einen Gebel, der ein Mahler ist.

[Beethoven] Eine lahme Regierung.

[Bl. 57a; der Besucher schreibt] Ich bin eingeladen

Seit dem Sonntag bin ich schon das 4 Mal eingeladen, man hat nicht Zeit, und muss es am Ende abbestellen.

An Czerny werden Sie einen schlechten Gast haben, er isst sehr wenig und trinkt bloss Wasser zu Mittag.

[Bl. 57b] Ich bin ja schon eingeladen

Das alles kennen wir nicht

Sie sind gar zu gescheut. Der Adel kann das Ding nicht leiden. Es ist hier eben jetzt noch so

[Bl. 58a] Sie kennen diese Leute nicht. Auch die jungen Officiere sind so Sie kennen diese Leute nicht.

Die ganze Generation ist so überall. Dass lässt sich nicht damit vergleichen. Karlsbader Befellen [?][62]) zerstüben [?zuerst üben]

---

[60]) Vergl. S. 316 und Anmerkung 53.

[61]) Der Erzherzog Rudolph.

[62]) Vielleicht war hier von den Karlsbader Beschlüssen vom März und Juli 1819 — gegen die Revolutionen — die Rede.

[Bl. 58b] Brindisium[63]) suique susque [?] usque ubique, ich halte es auch nicht für gut, dass die Universitäten isolirt sind [zwei Zeilen sind ganz ausgestrichen] Beatus ille qui procul negotiis[64]) Wenns möglich ist, so komme ich bis 2 Uhr — wenn ich um diese Zeit nicht da bin, so komme ich nicht — man muss Freyheit haben und Zeit, um abzusagen zu schicken, Antwort zur [zwei letzte Worte unleserlich]

[Bl. 59b] Wir werden es schon machen. [2 Zeilen durchstrichen] Er braucht keins, er hat schon eins. Sie haben mir Ihr Denkmahl noch nicht gezeigt — Wir als Zeitungsschreiber haben

[Bl. 60a] die Pflicht auf mir [auch nur?] selbiges Denkmahl[65]) der Welt bekannt zu machen

---

Und dann eine grosse oper

Es wird ohnehin einen Abschnitt in Ihrer Biographie ausmachen. Hr. Starke[66]) wünscht [60b] auch eine Messerspitze voll davon in seinem neuesten Werke.

Er will auch einige Zeilen von Ihrer Biographie dazu

Wir müssen ihm etwas geben. Er ist bey allen seinen grossen musikalischen und schrift [Bl. 61a] stellerischen Verdiensten doch immer äusserst bescheiden, fleissig u. demüthig.

---

[63]) Der Aufzeichner dieser lateinischen Worte scheint kein grosser Lateiner gewesen zu sein. Der Name Brundisium (Brundusium) selbst, das heutige Brindisi, war ein für Beethoven bedeutsames, geläufiges Wort. In den Briefen an Schindler findet es seine humoristische Anwendung, z. B.: „Sehr bester L—k—l von Epirus und nicht weniger vom Brundusium."

[64]) Aus Horatius Epodon liber, carmen II, Anfang:

Beatus ille, qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis,
Solutus omni fenore, —

[65]) Hier dürfte von dem Denkmal die Rede sein, das die Gräfin von Erdődy, Beethovens „Beichtvater", ihrem Freunde und Meister in Jedlersee errichten liess. Anton Schindler weiss in der I. Ausgabe seiner Beethovenbiogr. (Münster 1840, S. 69) zu erzählen, dass die Gräfin v. Erdődy ihrem Lehrer und Freunde im Parke eines ihrer Schlösser in Ungarn einen schönen Tempel erbaute, dessen Eingang mit einer bezeichnenden Inschrift geziert war, die sinnig dem grossen Künstler ihre Huldigung aussprach. Vielleicht dachte Beethoven an diesen Tempel, als er der Gräfin einmal schrieb (am 19. Maimonat 1815): „Gott gebe Ihnen weitere Kraft zu Ihrem Isistempel zu gelangen, wo das geläuterte Feuer alle Ihre Übel verschlingen möge und Sie wie ein neuer Phönix erwachen mögen." (Vgl. auch L. Nohl: Neue Briefe Beethovens, S. 102). — Ich nehme an, dass sich dieses Denkmal in der Gräfin Schloss Jedlersee befand.

[66]) Über Starke und seine Pianoforteschule siehe Anm. No. 42.

Er versteht die Kunst gut zu kompilieren.

Es gibt halt überall Schwache, selbst unter den Starken.

Er ist dicker Hausherr von lauter Häuser [Haufen?]

[Bl. 61b] Jetzt gehen wir nach Hause

Das dicke gemästete Schweinchen, sie ist ein ganz unverdorbenes Kind, das mit der Zeit noch nicht dick und verdorben werden wird.

Er fragt, ob man auch die Schalen bei [Bl. 62a] den Mandeln mit bezahlen muss, ich sage nein, denn die Schalen muss man zurückgeben.

Haben Sie schon nachgesehen, ob Ihr Loos ein Treffer ist? Haben Sie es nicht bey sich.

Das Orchester an der Wien hat 10000 Gulden gewonnen.

[Bl. 62b] Palfy,[67] welcher 40000 Lose hat, hat gar nichts gewonnen. Sie sind ihm übrig geblieben und spielen mit.

Die Lotterie ist übrigens ein unmoralisches Mittel,[68] sich wieder herzustellen. Der Einzelne ist nicht [Bl. 63a] betrogen, aber alle Mitspieler zusammen sind betrogen. Jetzt wollen wir aber nach Hause gehn.

Es ist noch eine übrig gebliebene Frucht schlechter Finanzkunst.

[Bl. 63b] Von 6 Uhr ab [das übrige des Satzes ganz verwischt, es scheint von Carl die Rede zu sein]

Mir liegt an dem Kaffee so wenig, dass ich ihn ganz entbehren kann. Wenn man aber [Bl. 64a] mit [2 oder 3 Worte unleserlich], so muss man doch etwas trinken.

Sie ist die Schwester von unserer kleinen Dicken

Die[s] hier war Grog

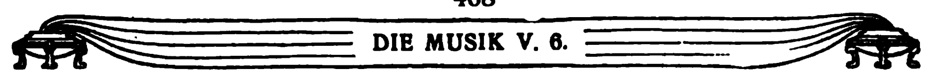
[Bl. 64b] Der Vater von der Clavierspielerin Bühler[69] ist der Wirtschaftsrath bey F. Lichtenstein.

---

[67] Graf Ferd. v. Palfy gehörte zu den Direktoren der kaiserlichen Theater; seit 1814 besass er die Oberleitung, um die Zeit (1820) war er Direktor des Theaters an der Wien.

[68] Diese Wahrheit gilt auch für unsere Zeit.

[69] Klavierspielerin Bühler? Ich konnte nur eine Klavierspielerin und Komponistin Ludmilla Biehler ausfindig machen. Diese ist jedoch nach Wurzbach (I, 388) erst im Jahr 1834 in Wien geboren. Ihr Vater wird als Gemeinderat der Stadt Wien und als Kunstsammler angegeben. Vielleicht ist das Geburtsdatum falsch — und Ludm. Biehler ist doch die hier angeführte Klavierspielerin „Bühler". Oder diese Klavierspielerin ist das von Boekh (Wiens lebende Schriftsteller und Künstler S. 364) angeführte Fräulein Franciska von Biler „Dilettantin auf dem Pianoforte".



Der Linke ist auch brav.

Der Linke[70]) hat keinen Fehler, als dass er krumm ist.
[Bl. 65a] Ich hab
Ich höre, Kraft hat schon etwas abgenommen,
Ich kenne die familie Romberg recht gut.

Romberg hat einen grösseren Nahmen, wie Kraft.

Er hat hier die Circe, eine Oper, an der Wien aufgeführt, die nicht gefallen hat.

[Bl. 65b] Er sucht den Theil auf Kosten des Ganzen hervorzuheben, welches ein falsches Bestreben ist. In diesem Verhältniss sind beyläufig auch die Schauspieler gegen den Dichter.

[Bl. 66a] Wir Kunstphilosophen urtheilen nur aus dem Gesichtspunkt des Ganzen

---

Ich habe aus einer Rolle gar nicht viel gemacht, und diese auch nicht nur den Schauspielern, die in der Regel weit unter dem Künstler stehen [Bl. 66b] der sein Instrument zur Vollkommenheit gebracht hat.

[Ein anderer][71]) Mit der Mathematik geht es auch bereits besser, er denkt aber wenig, und ist früher durch Auswendiglernen zu sehr verdorben worden.

Er war vergangene Woche 1 Tag im Bette, weil über Kopfschmerz klagte

Es ist bey gehöriger Diät [Bl. 67a] den folgenden Tag schon wieder gut geworden.

Seyen Sie ganz unbesorgt, ich werde in jeder Hinsicht thun, was nöthig ist. Wie sieht es denn mit dem Vormundschaftsprozess aus?

Soll ich Carln kommen lassen?

Am 14ten hat Carl seine Semesterprüfung.

---

[70]) Joseph Linke (Lincke), berühmter Violoncellist, enthusiastischer Verehrer Beethovens, lebte von 1784—1837. Hier ist von drei hervorragenden Violoncellisten die Rede, von Kraft (dem Älteren), Linke und Bernhard Romberg. — Siehe den einzigen Brief Beethovens an Romberg. Neue Beethovenbriefe, S. 58 f. — Bernh. Rombergs hier genannte Oper „Circe", genau: „Ulysses und Circe", ein Singspiel in 3 Akten nach Calderon, ward zuerst in Berlin 1807 aufgeführt, sie erschien später als op. 26 in Leipzig bei Kühnel.

[71]) Hier ist von Karls Erziehung die Rede; vielleicht schreibt dieses Kudlich, in dessen Institut ja der Neffe ebenfalls unterrichtet wurde. In den Konversationsheften dieses Jahres ist von Kudlich vielfach die Rede. Vgl. auch den grossen von mir im III. Beethovenheft der „Musik" (Dezember 1902) veröffentlichten Brief Beethovens an den Wiener Magistrat.

[Bl. 67b][72]) Ich werde ihm die Stunde geben um 3 Uhr, jedoch geh' ich immer 2mahl nach Harnaks und zu Blahetka; wenn Sie aber für Ihren kleinen 3 Stunden wünschen, so muss ich 3ten mahl extra kommen.

An dem schlechten Fortgang in Mathematik ist unser Schulplan Schuld, diesen Augenblick wird er alle Augenblicke verändert [Bl. 68a] man weiss nicht, was man anfangen soll, Director Schönberger[73]) ist todt, sein Schulplan fällt nun durch und von der Regierung wird wieder ein neuer geschmiedet.

[Wahrscheinlich wieder Kudlich] Der Plan unserer renomierten Schulen greift gar nicht in einander, so z. B. haben die Schüler der 3ten gramaticalclasse die nämlich[en] arithmetik Aufgaben, welche die Schüler der 3ten Normalclasse schon haben

[Bl. 68b] Sie sollten immer Ihre Karte zum Kammel mitschicken. Dann bekommen Sie die Sachen echt.

Mittwoche

Der Bühler[74]) liebt Sie sehr —

Die Frau und der Bühler haben ein Herz der letztere ist aber melancholisch. —

Der Graf Bentheim,[75]) der noch immer den grossen absoluten Herrn gespielt hat, hat sich eines Tags [Bl. 69a] frisiren lassen, sein Kammerdiener war zugegen, ein grosser Spiegel vor ihm, worin sich der Graf

---

[72]) Das schreibt wahrscheinlich Czerny, da ja bald danach Blahetka erwähnt ist, nämlich: Leopoldine Blahetka, die Pianistin und Komponistin, die jetzt von Czerny unterrichtet ward, — ein Wunderkind; jetzt — 1820 — mochte sie etwa 10 Jahre alt gewesen sein.

[73]) Dir. Schönberger. Es ist der berühmte Schulmann und Fachschriftsteller Franz Xaver Sch., geb. zu Pressburg 1754, gest. Wien 1820. Er ward 1808 Gymnasialpräfekt und Vizedirektor der Gymnasialschulen in Niederösterreich, 1816 Direktor des k. k. Konvikts. Er hat viele philolog. Werke verfasst, Editionen klassischer Werke, vieles mit deutscher Übersetzung. Er gehörte mit Pinterics, Hohler zu den auserwählten philologischen und pädagogischen Freunden des Tondichters.

[74]) Das ist der beethovenbegeisterte J. A. Bihler: er gehörte zu den Unterzeichnern und Überbringern jener denkwürdigen Adresse an den Tondichter im Jahre 1824. — Beethoven erwähnt ihn nicht selten in seinen Briefen, so im Jahre 1817 an den Freund von Zmeskall-Domanovecz als Hofmeister und Erzieher, dann an den Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee, und 1824 an Georg Nägeli in Zürich.

[75]) Der hier genannte Graf von Bentheim gehörte zu Beethovens persönlichen Bekannten; namentlich in den Jahren 1811—13, als der Tonmeister viel mit Oliva und Varnhagen von Ense verkehrte, taucht auch dieser Graf nicht selten in Beethovens Leben auf. — Über das Geschlecht derer von Bentheim sind auch nach den Zeiten



besah. Eine Locke war zu tief, da sagte er zu dem Kammerdiener: George sag er dem Friseur, dass die rechte Locke zu tief liegt. Vater.

Er hat in seinem Audienzzimmer nur einen Sessel gehabt, damit sich Niemand vor ihm [Bl. 69b] niedersetzen könnte.

Sie schämen sich jetzt vor den Bürgerlichen

Er sucht immer alles in Einklang zu bringen; eine sehr schöne Beschäftigung.

Sie haben ja den Klopfstock.

[Bl. 70a] Ich habe eine Sammlung Lieder zu Hause, die in Hamburg für die Hanseatische Legion[76]) gemacht worden ist, darunter finden sich viele treffliche Lieder zur Composition

---

[Hier schreibt wohl wieder Czerny.]

Haben Sie von meiner zweyten Blahetka /: Fanny Sallamon :/[77]) nichts erfahren? Es ist ein Kind von $8^1/_2$ Jahren welche schon im Theater mit vielem Beyfall [Bl. 70b] gespielt hat, und die auch ausser den gewöhnlichen Bravour Sachen Ihre Compositionen spielt.

Es ist ein vorzügliches Talent

Wollen Sie ihm etwas sagen?

Der Stein[78]) lässt sich Ihnen empfehlen und wird Sie nächstens besuchen.

---

des Dr. v. Wurzbach verschiedene Schriften erschienen. Danach dürfte dieser Graf von Bentheim der Linie Bentheim-Bentheim, nicht wie Wurzbach in seinem Lexikon angibt, der Linie Bentheim-Steinfurt angehören. Dieser Graf, seit 1817 Fürst (nach Wurzbach 1818) ist der Feldmarschalleutnant (Friedrich) Wilhelm Belgicus, der von 1782—1839 lebte; nach Wurzbach starb er zu Verona, nach neueren Forschern zu Villafranca, am 12. Oktober 1839.

[76]) Über die Hanseatische Legion erhalte ich von Seiten des Herrn Prof. H. Budy in Altona folgende Aufklärung: „Die Hanseatische Legion wurde vom General Tettenborn, dem Befreier Hamburgs 1813, aus freiwilligen Kämpfern gebildet, späterhin unter das Oberkommando von Wallmoden gestellt, der auch das Lützowsche Freicorps führte. Die Hanseatische Legion kämpfte in Mecklenburg, eroberte Bremen und zog mit nach Frankreich" etc. Diese Stelle des Konversationsheftes beweist, dass der Ruhm der Hanseatischen Legion noch 1820 in Wien lebendig gewesen sein muss.

[77]) Fanny Sallamon. — Über dieses Wunderkind ist in den Musiklexicis nichts zu finden. Eine Frsncisca Salomon, Virtuosin auf dem Pianoforte, nennt Boeckh in seinem mehrfach erwähnten Buche, S. 378.

[78]) Das wird Andreas Stein gewesen sein, ein Bruder der in der Geschichte Beethovens so vorteilhaft bekannten Nanette Streicher, geb. Stein. Er gehörte zu den Mitinhabern der Steinschen Pianofortefabrik in Wien.

[Bl. 71a] Die Flasche ist gesprungen

Der Mann sagt Sie hatten mit ihm accordirt Monathweis für 2 Instrumente gewöhnlich für 4mal stimmen 6 f. Er verlangt ja nur 6 f., da Sie ihm 12 geben wollen, 1 f. 30 für einmal stimmen

[Bl. 71b] Beym Carl war 3mal — er verlangt ja nur 1 fl. 30 4mal stimmen alle 14 Tage.

Heut ist es das 3 mal, und 3mal bey Karl ist 6mal

[Bl. 72a] Bei mir war er 3Mahl [Karl?]

Ich zahle für einmal stimmen 2 f. und der von Stein verlangt nur 1 f. 30 † [= Kreuzer]

Das Schwatzen ist sein Naturfehler.

Die Leute sind nicht anders [Karl?]

Ich brauche auch keinen.

[Bl. 72b] Er sagt, der Kaffee sey bey Ihnen besser, als bey unserm dicken Schweinchen.

Wegen der frühlingsfeyer haben mich die Professoren einmal vom Gymnasium ausstossen wollen, weil sie mich desswegen für einen Freygeist gehalten haben

[Bl. 73a] Ich war in allen Schulen erster Prämiant [? Prämiert] das Prämium hat man mir in feyerlicher Versammlung der Professoren abgenommen, und ich musste mich ins schwarze Buch einschreiben. Am Ende des Jahres mussten sie mir das erste Prämium doch wiedergeben, da sie mir keinen meiner Mitschüler vorziehen konnten

[Bl. 73b] Als ich zur böhmischen Legion [79]) ging, hat einer meiner Professoren geweint und gesagt: So haben alle meine guten Lehren nichts gefruchtet! —

Es ist aber immer noch besser als in Russland —

Man fürchtet sie auch heute.

[Bl. 74a] Man hat aber kein Recht, einer Nation ihre Sprache zu rauben,[79a]) weil man sie dadurch vernichtet

---

Sie hat die Rechnung gehabt

---

[79]) Wem sollte hierbei nicht der Sprachvernichtungskrieg gegen Polen einfallen!

[79a]) Was mag die „böhmische Legion" bedeuten? Die böhmische Legion mag mit den Karlsbader Beschlüssen zusammenhängen, die nach den Attentaten



Es wird jetzt hier auf dem Congress an einem Gesetz gearbeitet, wodurch vorgeschrieben wird, wie hoch die Vögel fliegen, und wie schnell die Hasen laufen sollen.

[Bl. 74b] Sie sollen nur fleissig die Aktenstücke von den pädagogischen Umtrieben bekannt machen, bessern können sie nichts für den Zweck schon [?], gegen den sie arbeiten.

Das Volstische [?][79b]) ist noch vor 20 Jahren fast überall gelehrt worden

---

Feder ist noch schlechter, sein Schulbuch ist aber bis 1806 noch gebraucht worden

[Bl. 75a] Kufferatte[80]) war erschöpfender — er hat ganz nach Kant vorgetragen

---

Ich habe vor 8 Tagen mit mehreren Professoren der hiesigen Universität im heiligen Kreuz-Kloster bey den Geistlichen zu Mittag gegessen. Auch der Professor der Philosophie war dabey; er erweckt keine grossen Hoffnungen.

[Bl. 75b] Auch Littrow[81]) Direktor der Sternwarte war dabey; der ist ein ganzer Mann; aber ein Böhme:

Auch der Pole — [? Kalemücke] Trottinck hatte sich eingefunden

[Bl. 76a] 1) In 14 Tag verreise ich nach Dresden und Berlin. [Rest leer.]

---

gegen von Kotzebue und Ibell im Jahre 1819 gefasst wurden. Die antirevolutionären Tendenzen werden eine akademische Verbrüderung als Gegenwirkung hervorgerufen haben. Im Revolutionsjahre 1848 wurden ja all diese Ausnahmebestimmungen wieder aufgehoben. In diesem Jahre 1848 entstand in Österreich die „akademische Legion", von welcher der Sohn der Toni Adamberger, Alfred Ritter von Arneth, mancherlei in seinen Memoiren erzählt. So im I. Bande vom Jahre 1891: „Meines Vaters Chef, der Oberstkämmrer Graf Moriz Dietrichstein, wurde noch am Abend des 26. Mai (1848), des Tages des Barrikadenbaues, der den momentanen Sieg der Revolutionspartei entschied, in seiner Wohnung, welche in der heutigen Habsburgergasse lag, obgleich er sich an der politischen Bewegung in gar keinem, auch nicht in reaktionärem Sinne beteiligt hatte, von der akademischen Legion aufgehoben und als Gefangener, wie sie sagten, als Geisel gegen etwaige aggressive Massregeln des Hofes nach der Aula abgeführt."

[79b]) Was soll „Volstische" bedeuten? Vielleicht sollte es Volskische heissen. Sollte das Volskische, ein Zweig der italienischen Sprache, gelehrt worden sein?

[80]) Kufferatte oder Kufferat — was ist das für ein philosophischer Schriftsteller?

[81]) Joseph Johann von Littrow, der Astronom, ist zu Bischofleinitz in Böhmen 1781 geboren, war längere Zeit Professor in Kasan, Ofen und seit 1819 Professor der Astronomie und Direktor der Sternwarte in Wien, also in der hier in Frage kommenden Zeit etwa ein Jahr in Wien; 1836 geadelt, stirbt von Littrow im Jahre 1840.

Schluss folgt im II. Januarheft



BÜCHER

30. **Karl Grunsky: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.** Verlag: Göschen, Leipzig 1905.

Es wird immer ein schwieriges Unternehmen bleiben, auf etwa zehn Bogen ein so mannigfaltiges, buntes und bedeutendes Leben zu schildern, wie es sich in der Musikgeschichte des angegebenen Zeitraumes darstellt; schwierig auch darum, weil es sich um eine grosse Menge von Namen handelt, die Berücksichtigung verlangen, von denen aber doch nur ein kleiner Teil wirklichen Führern gehört; schwierig auch, weil die verbindenden Fäden von Land zu Land greifen, besonders schwierig aber deshalb, weil der Zeitraum die allmähliche Konsolidierung vorher nicht oder nicht viel oder in anderem Sinne gebrauchter Formen sah. Die Entwicklung der Form muss jede derartige historische Erörterung in den Vordergrund stellen. Hier und in der Anlage des Ganzen hat Grunsky gefehlt: die Fäden werden nicht entwirrt, die Land mit Land, Tonsetzer mit Tonsetzer verbinden, historische Irrtümer im einzelnen fehlen nicht, und es tritt das Bestreben, jeden einzelnen Komponisten durch ein kurzes Beiwort ästhetisch zu werten, in den Vordergrund, ein Bestreben, das schlechterdings abzulehnen ist, zumal mit dergleichen Epitheta ornantia nichts gesagt ist. In seiner im gleichen Verlag erschienenen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts hat Grunsky den einzelnen grossen Meister viel mehr in den Vordergrund treten lassen, die kleineren mehr beiseite schiebend; hätte er hier das gleiche Prinzip befolgt, so wäre das Buch brauchbarer geworden. Auch hätten sich die historischen Irrtümer unschwer vermeiden lassen. Der Grundfehler der Arbeit ist aber doch wohl der, dass der Verfasser zu viel auf dem engen Raume sagen wollte und dass er die Disposition nicht klar und übersichtlich fixierte. Prof. Dr. **Wilibald Nagel**

31. **Max Battke: Elementarlehre der Musik, II. Aufl. — Primavista, II. Aufl.** Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Auf den ersten Blick unstreitig die wertvollsten Beiträge praktischer Pädagogie. Man darf sagen, dass es das Verdienst Battkes ist, die Forderung Hermann Kretzschmars, Riemanns u. a., betreffend die Einführung des Diktates als einer der ersten praktisch verwirklicht zu haben. An seinen Namen knüpft sich ein ganzes System, und mögen auch Künstler und Fachleute, vor allem die akademischen Gelehrten und Besserwisser spötteln und die Nase rümpfen: der Erfolg eines Lebens wiegt schwerer als alle graue Theorie. Heute ist das Diktat schon halb obligatorisch. Keine Schule kann seiner mehr entraten, und es wird die Zeit nicht mehr fern sein, wo die musikalische Erziehung und Schulung des Ohrs durch das Diktat etwas Selbstverständliches ist. Das verdanken wir denen, die wie Battke das Talent des echten Volksbildners besitzen; denn ein anderes ist es, musikalisch Begabte und Vorgebildete eine ihnen vertraute Sprache zu lehren, ein anderes, die breite Masse in eine ihr völlig fremde Welt mit völlig fremden Begriffen und Werten leicht und sicher einzuführen. Die Kunst Battkes liegt in der Verschmelzung von Wort und Leben. Die ganze Theorie löst sich gleichsam in lebensvolle Vorgänge von höchster Anschaulichkeit und Greifbarkeit auf. Schon äusserlich ragt die Battkesche „Elementarlehre“ hervor: sie ist frei von dem un-



sagbaren sprachlichen Schwulst und der logischen Unklarheit so vieler, ja der meisten bisher erschienenen Harmonielehren. Wesentlich ist hier: die Erziehung zum Rhythmus durch die „Klopfmethode"; d. i. die Verlebendigung aller rhythmischen Werte durch Klopfen mit den Fingern oder mit einem Bleistift. Die Übungen werden vom Lehrer vorgeklopft, von dem Schüler nachgeklopft, aufgeschrieben und revidiert. So werden die schwierigsten Rhythmen in wechselseitigem Spiel durchgeschult. Es folgen die Übungen in den einzelnen Intervallen und das Diktat ganzer Choral- und Liedmelodieen. Abschnitt III behandelt die Zweistimmigkeit, über die praktisch nicht hinausgegriffen wird. Auf 30 Tafeln ist ein reichhaltiges Material zum Diktat zusammengestellt. Auch die „Primavista"-Methode darf wegen ihres praktischen Gehaltes auf weitestgehende Beachtung rechnen. Wie hier die Beziehungen der einzelnen Intervalle, das Umdeuten eines Tones, die freieinsetzenden Töne usw. behandelt sind, ist ebenso originell wie anschaulich und einfach. Die Ziffernsingerei, das Ableiern der abc-Studien, die weder grosse noch kleine Ganztöne, grosse noch kleine Halbtöne auseinanderhalten, dürften hoffentlich damit zu Grabe getragen werden. Die praktische Erfindung der „Wandernote", des „beweglichen Notensystems", der „Tonleiterkämme" u. a. m. zeigen, wie leicht sich selbst ein spröder Stoff aus einem lebendigen Anschauungsunterricht entwickeln lässt und dem Volksbedürfnis nach Einfachheit und Klarheit angepasst werden kann. Auch die Reformbedürftigkeit unserer Vorzeichnungen wird immer brennender. Aber hier möchte ich Battke trotz der Einfachheit seines Vorschlages, die Vorzeichnung durch grosse Buchstaben (E = E-dur mit 4 Kreuzen, As = As-dur mit 4 Be's) zu ersetzen, nicht folgen, wenigstens solange nicht, als sich die zivilisierte Menschheit nicht (wie in punkto Längenmasse und Gewichtsverhältnisse) auf einem internationalen Kongresse geeinigt und von der zwingenden Macht der Gewohnheit losgelöst haben wird. Hier klafft's noch zwischen Theorie und Volkspraxis.

Rudolf M. Breithaupt

MUSIKALIEN

32. **Willem de Haan:** „Das Lied vom Werden und Vergehen" für Chor, Orchester und Orgel. op. 22. Verlag: Georg Thiess, Darmstadt.

Hat sich der Dichter seine Worte komponiert, oder hat der Komponist sich einen Text gedichtet? Die Frage ist schwer zu beantworten, denn sowohl dem Dichter als dem Komponisten eignet in gleichem Maasse ein gewisses Pathos, das auf den ersten Augenblick imponiert. Da ich als Musikkritiker aber nur mit dem Komponisten de Haan zu tun habe, so lehne ich jede Würdigung seiner Verse, die mir persönlich recht gut gefallen haben, ab. Das Werk beginnt mit einem sehr prägnanten Motiv, das leider allzu grosse Ähnlichkeit mit dem Anfang des ersten der „ernsten Gesänge" von Brahms hat und dadurch zum Vergleich herausfordert. Und da muss ich leider sagen, dass ich von der Tiefgründigkeit, mit der Meister Johannes das ähnliche Problem erfasst, hier nichts sehe. Es ist Pathos darin ohne Frage, düstre Färbung im ersten Teil, das Rosenrot der Hoffnung im zweiten Teil, alles bestens gegenübergestellt, aber mit einer Oberflächlichkeit, die immer mehr verstimmt. Jeder Anlauf polyphoner Vertiefung weicht nur zu bald der Homophonie; eine Strecke basso obstinato wirkt darum um so eindringlicher. Im zweiten Teil muss der übermässige Dreiklang die Kosten des Ausdrucks tragen. Kurz, das ganze Werk mutet mich an, wie eine sehr wirkungsvolle Theaterdekoration — sieht prächtig aus und ist doch nur bemalte Leinwand.

33. **Emil Sjögren:** „Du våna ros!" (Du Rose noch im Sommerglanz) für drei Frauenstimmen und Piano. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Sinnig, ohne sentimental zu sein, von herber, nordischer Frische und dabei wohlklingend. Urgesunde Musik.

34. **Wilhelm Berger:** Vier Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 84. — Vier Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 92. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

op. 84. Das holde Spiel der Frauenstimmen ist so recht der Tummelplatz für die kanonische Form. Die anmutigen Verschlingungen und Überschreitungen täuschen glücklich über die Kargheit der Ausdrucksmittel, an der diese Kunstform nun einmal leidet. Tritt nun eine kunstvolle Klavierbegleitung hinzu, die der Zeichnung Farbe verleiht, so entstehen feine Werke einer Kleinkunst, wie das vorliegende opus eines ist, dessen kontrapunktischen Vorzüge zum grössten Teil darin bestehen, dass man vom Kontrapunkte kaum etwas merkt, so natürlich ist alles entwickelt. — op. 92. Auch hier der intime Reiz, den Berger seinen Frauenchören zu verleihen weiss. Man beachte als Beleg in No. 1 die Vertonung des Wortes „wehn"! Wie ein klagender Windhauch! Und nicht nur mit Tändeleien gibt sich Berger ab. Wie greift er in No. 2 in die Saiten und schafft in Tönen ein Stück Leben, wie es die alten Niederländer auch auf kleiner Leinwand zu schaffen wussten. So wenden sich auch diese vier Gesänge an feingestimmte Naturen, die sie zu singen und — zu hören verstehen. Nichts für die Menge; aber in einem kleinen, erlesenen Kreise sind sie berufen, wunderbare Stimmungen auszulösen.

35. **Peter Cornelius:** Chöre im Auftrage seiner Familie erstmalig herausgegeben von Max Hasse. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Männerchöre. In Deutschland feiern die grossen Geister immer eine Art Rennaissance, wenn sie frei, d. h. ihre Werke billig geworden sind. Jetzt ist Cornelius an der Reihe. Seine Hymne „O Venus" gäbe einem grossen akademischen Gesangverein eine dankbare Aufgabe. Ich stehe zwar der Verwendung logarödischer Metren in der neuen Musik sehr skeptisch gegenüber (Mendelssohn ist der erste gewesen, der daran scheiterte), unsere Zeit verlangt laut Wagner eben den Wortakzent, dennoch findet sich viel Schönes und Interessantes darin. Herrlich ist sein — ganz unliturgisches — „Requiem aeternam", sowie sein „Absolve Domine", während „Sonnenaufgang" veraltet ist. Heines „Es war ein alter König" ist dagegen wirklich ein „altes Liedchen — süss und trüb" — so eigenartig verschlossen. — Gemischte Chöre. Die vorliegende Sammlung bietet zunächst ein interessantes, archaisierendes Liedchen „Blaue Augen" über verschiedene Choralmotive. Das zweite, „Freund Hein", ist mit Benutzung von Beethovens Adagio aus op. 132 (in modo lidico) in der ganzen träumerischen Weichheit dieser Tonart geschrieben. Im dritten Liede stören mich zwei Härten auf S. 5, Takt 6 und 8, die sicherlich einem Schreibfehler entstammen. Bei der harmonischen Weichheit des ganzen Satzes ist eine Absicht hier nicht einzusehen. Auch das „Requiem" nach dem Hebbelschen Texte „Seele vergiss sie nicht" scheint mir bei aller düsteren Grösse, die dem Ganzen zugrunde liegt, doch noch der letzten feilenden Hand zu bedürfen. Der Herausgeber hat verdienstvollerweise ein Streichquintett hinzugesetzt, da eine Aufführung a cappella, wie vom Komponisten gedacht, nur unter ganz ausnahmsweis günstigen Verhältnissen möglich sein dürfte. Erklären lässt sich ja heutzutage alles, aber meine bebescheidenen Zweifel, ob Cornelius eine Drucklegung in der vorliegenden Form gut geheissen hätte, werden dadurch nicht beseitigt. Paul Hielscher

36. **Paul Juon:** Quartett (a-moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Verlag: Schlesinger, Berlin.

Noch weit mehr als den übrigen Werken Juon's merkt man diesem Quartett an, dass der Komponist in Russland gross geworden ist; die sehr gefälligen Themen machen fast sämtlich den Eindruck, als ob sie der russischen Volksmusik entnommen oder nach-

gebildet sind. Überaus klar und quartettmässig ist der erste Satz, dessen drei Themen sich durch Plastik auszeichnen; das dritte (Buchstabe C) ist ungemein schwungvoll. Gar keinen Geschmack kann ich dem langsamen Satz, der mir wie eine rhythmische Studie erscheint, abgewinnen; er stellt so ungemein hohe Ansprüche an das Zusammenspiel, dass der melodische Gehalt unter dem Figurengestrüpp nur schwer zum Vorschein kommt. Der dritte in langsamer Menuettform gehaltene Satz bringt wieder echte Volksmusik; er ist sehr wirkungsvoll und bietet namentlich für den Bratschisten sehr dankbare Aufgaben. Dem Finale ist eine Einleitung vorausgeschickt, die auf dem langsamen Satz beruht, aber wesentlich einfacher als dieser gehalten ist. Das eigentliche Finale, das einen etwas virtuosen Zuschnitt hat, im übrigen wieder Juon's Vorliebe und meisterhafte Behandlung der kanonischen Form zeigt, bringt wieder sehr plastische Themen; als Intermezzo wird eine Fuge eingeschoben, deren Thema aus dem ersten Thema des ersten Satzes gewonnen ist. Die Arbeit in diesem Quartett ist ganz hervorragend; es lohnt sich sehr, sich näher mit ihm zu beschäftigen.

37. **Giuseppe Buonamici:** Quartetto (Sol) per 2 Violini, Viola e Violoncello. —
38. **Renato Brogi:** Quartetto (Si minore) per 2 Violini, Viola e Violoncello. — Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

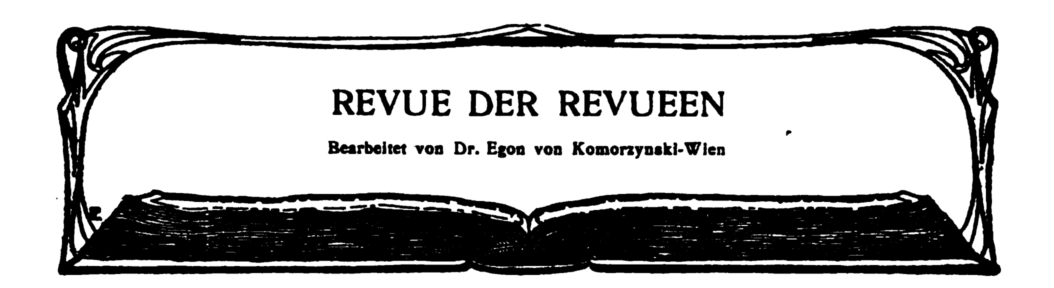
Streichquartette neuerer italienischer Komponisten sind nur in ganz geringer Zahl nach Deutschland gedrungen. Dass aber in Italien die Kunst, Quartette zu schreiben, auch jetzt nicht ausgestorben ist, beweisen die beiden obengenannten Werke. Dem von Buonamici, das übrigens Meister Joachim gewidmet ist, möchte ich in Bezug auf melodische Erfindung, Klang und Formenschönheit den Vorzug geben; von dem ersten bis zum letzten Takt folgt man ihm mit freudiger Teilnahme. Der erste Satz kann als Muster eines feinen, in seinem Aufbau überaus klaren Quartettsatzes gelten. Ohne bedeutend zu sein, fesselt auch das mit feinen harmonischen Einzelheiten ausgestattete Adagio. Frisch und pikant ist das Scherzo. Das Hauptthema des Finales ist grosszügig. — Das Quartett von Brogi leidet in seinem ersten Satz unter einem etwas matten Hauptthema. Weit günstiger repräsentiert sich das Andante espressivo durch seine edle Melodik. Ein reizendes Kabinetsstück ist das Minuetto lento, das sehr wohl ein Repertoirestück auch für Streichorchester werden könnte. Schwung- und kraftvoll klingt dann das Werk aus.

39. **E. Wolf-Ferrari:** Sonate für Violine und Pianoforte. op. 1. Verlag: D. Rather, Hamburg und Leipzig.

Diese dreisätzige Sonate, die später als des Komponisten Sonate op. 10 veröffentlicht worden ist, verdient wegen ihrer ungemeinen Frische und Klangschönheit den Vorzug vor dem späteren Werke, enthält aber auch Anklänge an Brahms und Wagner. Auch als Vortragsübung dürfte dieses Werk, namentlich wegen des im freiesten Tempo vorzutragenden rezitativartigen Mittelsatzes sehr verwendbar sein.

40. **Fr. d'Erlanger:** Concerto pour Violon. op. 17. Edition pour Violon et Piano. Verlag: D. Rather, Hamburg und Leipzig.

Dieses Konzert, das von Professor Hugo Heermann schon wiederholt erfolgreich zum Vortrag gebracht worden ist, zeichnet sich durch dankbare Behandlung der Solostimme aus. Wenn auch die Gesangsthemen etwas weichlich sind, so verschwindet dieser kleine Übelstand angesichts des kraftvollen Hauptthemas des ersten und der Munterkeit des letzten Satzes. Aus dem langsamen Satz lässt sich viel machen. Statt immer wieder die bekannten Konzerte zu spielen, sollten unsere konzertierenden Geiger es wohl einmal mit diesem Werke versuchen. Prof. Dr. Wilhelm Altmann



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

LEIPZIGER TAGEBLATT 1905, No. 514. — „Camille Saint-Saëns“ von Paul Zschorlich: der „inkarnierte Formensinn“ Saint-Saëns' wird als eine spezifisch französische Eigenschaft gepriesen.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1905, No. 467. — „Operndirektion und Opernregie“ betitelt sich ein Aufsatz von Paul Marsop, der in geistvoller Weise dartut, was eigentlich für ein Operntheater wichtig ist: „Es hat vorzügliche Regisseure gegeben, die sich um die Inszenierung einer Oper oder einer Gruppe von Opern aussergewöhnliche, sehr hoch anzuschlagende, bleibende Verdienste erwarben — und die dennoch, während sie zu schieben vermeinten, von ihren Kapellmeistern geschoben wurden. An den kleinen Zeichen des Dirigentenstabes hängt in Proben und Aufführungen schliesslich alles; die noch so fein ersonnenen Bewegungen und Gegenbewegungen, Stellungen, Aufzüge und Schlussgruppen bleiben steif und unwirksam, sofern der führende Musiker nicht den Odem des Komponisten in sie einströmen lässt.“

BLATTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1906, No. 1. — Mit der Überschrift „Robert Franz“ veröffentlicht August Wellmer interessante persönliche Erinnerungen. Wie rührend ist, was Wellmer von einer Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri“ in Halle 1867 erzählt: Franz sass in einer Ecke und konnte infolge seines schweren Gehörleidens nur wenig hören, „aber verstohlen wischte er sich oft genug mit dem bekannten grossen, rotgeblümten Taschentuch die Tränen aus den Augen.“ Eine historische Arbeit von Hugo Riemann nennt sich „Ein- und mehrstimmige weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung im 14. Jahrhundert.“ W. Casparis Skizze „Zur Naturgeschichte des Scherzo“ befasst sich mit der Wandlung des Menuetts ins Scherzo (Haydn-Beethoven).

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14779. — Wilhelm Kleefelds Feuilleton „Saint-Saëns und die Wagnerianer in Frankreich“ feiert den französischen Komponisten als einen Gegner der Wagner-Nachahmung, des „Wagnerianismus, der trotz alledem in seiner Heimat manche Talente auf falsche Fährte leitet, wie er auch bei uns die Kräfte der Nachstrebenden über das Mass ihres Könnens spannt.“

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 37—39. — M. C. van de Rovaart setzt seine Abhandlung „Muziek als middel van bestaan“ fort und zeigt, wie selbst anerkannte Meister der Gegenwart vergeblich nach Verlegern suchen müssen; er spricht dem Musikliebhaber und Dilettanten mehr Zufriedenheit zu als dem Berufsmusiker, der von seiner Kunst leben zu können glaubt.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 418. — J. S. Shedlock bespricht („Nelson“) anlässlich des Todestages Nelsons dessen Bedeutung für das historische Volkslied in England. Ein vortrefflicher Aufsatz von Herbert Antcliffe behandelt „The programme-music of Weber“ in ihrer Bedeutung für die moderne Programmusik: die „Aufforderung zum Tanz“ — „one of the most delightful of drawing-room stories without words“, das „Konzertstück“ und das hier-

her gehörige aus den Opern. W. von Herbert berichtet über „The military bands of the Balkan countries“ in einem kulturhistorisch bedeutsamen Artikel.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905/6, No. 24, 1, 2. — Erich Kloss betont in seinem Aufsatz „Bayreuth und seine Stilbildungsschule“ den kulturellen Wert der Bayreuther Festspiele. Edvard Grieg liefert einen interessanten Ausschnitt aus einer Selbstbiographie u. d. T. „Mein erster Erfolg“. Wolfgang Golthers „Parsifal“ besteht in einer prächtigen ästhetischen Analyse von Wagners Bühnenweihfestspiel. An biographisch-kritischen Aufsätzen enthalten die Hefte „Camille Saint-Saëns“ von Gaston Knosp („S.-S. hat nie dem Sensationserfolge geopfert; er lebt und wirkt als edler Künstler, den wahren Musikern ein Muster, ein reines Vorbild edlen Strebens!“), „Felix Draeseke und sein Mysterium Christus“ von Bruno Weigl und „Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn von Raimund Heuler. Ausserdem die Aufsätze „Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers“ von Karl A. Pfeiffer; „Hat der Schulgesangsunterricht einen Einfluss auf die Sprache der Kinder?“ von Artur Liebscher; „Musikalische Menagerie“ (Tiere in der Musik) von Ernst Otto Nodnagel; „Die Musikpflege in den Jesuitenmissionen Südamerikas“ von Oskar Canstatt (hochinteressante Beobachtungen über den Musiksinn der südlichen Indianerstämme, wie der Chiquitos, deren Männer den Gesang ihrer Weiber und der Vögel belauschen und die so gehörten Melodieen mit ihrer Geige aufnehmen und festhalten); „Rhythmus der Anerkennung“ (Berlioz) von Karl Grunsky; „Der Nachtwächter im musikalischen Drama“ von Josef Wenisch.

WESTERMANNS ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE (Braunschweig) 1906, No. 1. — Karl Storck bespricht in seinem Artikel „Die musikalische Erziehung des Volkes“ insbesondere Dalcroze's Kompositionstätigkeit und hofft, die Musik werde für die Jugend der Zukunft wieder zu einem wirklichen Lebenswert werden.

REVUE DES DEUX MONDES (Paris) 1905, No. 29 IV. — Camille Bellaigue führt in einer „L'évolution musicale de Nietzsche“ überschriebenen Abhandlung sehr geistvoll aus, dass Nietzsche zwar immer nur als Dichter urteilt, sein Urteil aber dennoch sehr wertvoll sei.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1906, No. 1. — Ernst Bischoff behandelt das Thema „Die Musik im Volk“. Ein sehr beherzigenswerter Artikel wendet sich „Wider die Wunderkinder“, an deren Züchtung durchaus nichts Deutsches sei. Die Notiz „Zum Spielplan der Kgl. Oper in Berlin“ redet einer stärkeren Pflege Glucks das Wort.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1905, No. 8. — Enthält die Abhandlung „Unsere Dialektdichter und ihre Sprache“ von Primus Lessiak.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 32—43. — Über „Das Rittersche Reformstreichquartett und seine Schattenseiten“ spricht Wolfgang Thomas. Technische Fragen behandeln F. H. Clark-Steiniger („Die Befreiung von der Mechanik des Klavierspiels“) und Wilhelm Eylau („Schwierige Hände und ihre Behandlung“). Von modernen Musikern werden biographisch-kritisch behandelt: „Reinhold Becker“ von H. Platzbecker, „Gustav Mahler als Liederkomponist“ von A. Schering, „Hans Sommer“ von Ernst Stier, „R. Strauss“ von L. Schmidt, „R. Strauss als Dirigent“ von R. Wanderer, „Claude Debussy“ von Gaston Knosp, „A. Scriàbine“ von W. Niemann, „E. Elgar“ von M. Hehemann, „E. Bossi“ von W. Weber, „F. Draeseke“ von G. Göhler. Mit Draeseke befasst sich auch Scherings Studie „Christus“; Draeseke selbst schildert seinen

ersten „Besuch bei Franz Liszt" (im Sommer 1858). „Jacques Offenbach" wird von Julius Korngold als einer von den „Toten, die im Sarge wachsen" bezeichnet; seine geniale Begabung, seine Fruchtbarkeit und Unerschöpflichkeit lobt Korngold mit knappen und feinen Worten; er verweist auf das Nachhallen der deutschen Heimat in allen den französischen Weisen und preist das Andenken dieses „Spötters, der ein Künstler war."

FLIEGENDE BLÄTTER FÜR KATHOL. KIRCHENMUSIK (Regensburg) 1905, No. 10. — Enthält: „Von der Editio Vaticana" und „Richtpunkte zur Aufstellung von Orgeldispositionen".

MONATSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1905, Nr. 10. — Enthält: Müller, „Zur Organistenfrage" und Beckmann, „Die Bachkonzerte der Berliner Singakademie".

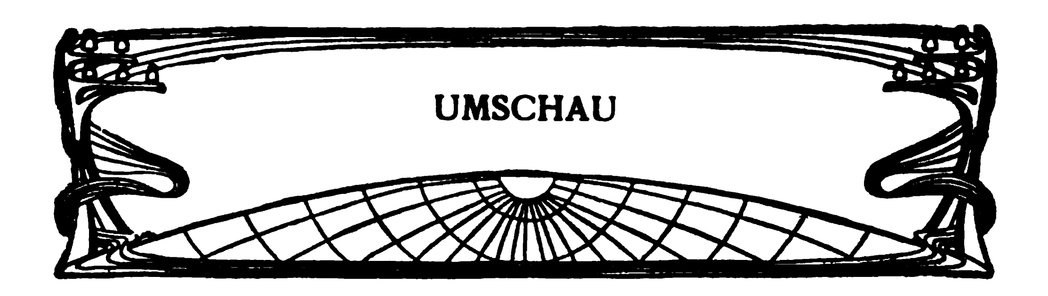
RÉVUE MUSICALE (Paris) 1905, No. 18—19. — Das an originellen Einzelheiten reiche Blatt bringt „La musique et la magie" von J. Combarieu und „Mélodies orientales harmonisées" von Polak. Ausserdem bespricht Michel Brenet „La science musicale en Allemagne", anknüpfend an Eitners Tod.

LE MÉNESTREL (Paris) 1905, No. 40—42. — Durch die Hefte zieht sich die ausgedehnte Abhandlung „Schiller. L'enfance et les débuts d'un poète dramatique; les œuvres musicaux qu'il a inspirés." Eine hübsche Kleinigkeit ist Julien Tiersots „Ouvertüre du Corsaire" (von Berlioz).

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1905, No. 7—12. — Das Heft enthält ausschliesslich den Schluss der Liste: „Das deutsche Lied in mehrstimmigem Tonsatz aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Druck und Manuskript".

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1905, No. 3. — A. Canetti beendigt seine Studie „Donizetti a Roma". A. Gastoué bespricht „La musique à Avignon et dans le comtat du 14. au 18. siècle". A. Barilli's Artikel „Claudio Mérulo e Ottavio Carnese" entrollt die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. G. Tebaldini's Aufsatz „Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi" und „Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825" vervollständigen den historischen Inhalt, während die Artikel „Jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame?" von M. Griveau und „Il contratto di ‚claque'" von N. Tabanelli moderne Fragen behandeln.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 34—41. — „Felix Weingartner und seine neuesten Werke" bespricht Arno Kleffel und hofft, man könne in Zukunft noch weitere Meisterschöpfungen von Weingartner erwarten. A. John-Laugnitz kommt („Neue Beiträge zur chinesischen Musik-Ästhetik") zu dem Ergebnis, dass die Chinesen in der Musik-Ästhetik zwar eine Reihe interessanter Ideen, aber kein vollständiges System zustande gebracht haben. Ferner schreiben über „Die Musik und die Psycho-Physiologie" Elsbeth Friedrichs, „Richard Wagner als Dichter" J. Vianna da Motta, „Der Messias von Händel in der Bearbeitung von Ebenezer Prout" Egon Wellerz (als für ein modernes Publikum besonders geeignet bezeichnet), „Richard Wagners Dramen und das Melodrama" A. Schüz und „Nietzsche pro und contra Wagner" Fritz Alafberg. U. d. T. „Erinnerungen eines old amateur" veröffentlicht H. Conrat Interessantes aus den 1824 erschienenen „Musical reminiscences" von Graf Mount-Edgunche (1764—1839).



NEUE OPERN

Heinrich Berté: „Die Schneeflocke", eine einaktige Oper, wurde von der Wiener Volksoper zur Uraufführung erworben.

Giuseppe Galli: „Marie Antoinette" heisst eine neue Oper, die noch im Laufe des Winters in Petersburg und dann in Paris zur Aufführung kommen soll.

Wilhelm Mauke: „Der Taugenichts" betitelt sich eine dreiaktige heitere Oper, deren Partitur der Komponist beendet hat. Carl Ettlinger hat das Buch nach Eichendorffs klassischem Roman „Aus dem Leben eines Taugenichts" geschrieben.

Italo Montemezzi: „Giovanna Gallurese", eine historische Oper in drei Akten, das Erstlingswerk des jugendlichen Tonsetzers, hat im „Teatro dal Verme" in Mailand sehr gefallen.

Ludwig Thuille: „Der Heiligenschein", das neue Bühnenwerk des Münchner Tonsetzers, soll noch im Winter das Licht der Rampen erblicken.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bologna: Am 21. November ging im Stadttheater Humperdincks „Hänsel und Gretel" zum erstenmal in Szene und fand stürmischen Beifall. Die Titelrollen wurden von den Damen Bel Sorel und Eigherson gesungen.

Mailand: Das Repertoire der Scala für die kommende Stagione, von Weihnachten bis Ostern, soll mit sieben Opern und zwei Balleten bestritten werden. Die deutsche Musik ist darin ganz vernachlässigt. Während das Teatro Regio in Turin „Salome" von Richard Strauss zur Aufführung bringen wird, hat sich die Direktion der Scala darauf beschränkt, von nichtitalienischen Tonsetzern nur zwei Franzosen (Auber und Gounod) zu Wort kommen zu lassen, und Tschaikowsky, dessen „Piquedame" zum ersten Male in italienischer Sprache gegeben werden wird.

KONZERTE

Görlitz: Für das XVI. Schlesische Musikfest (Juni 1906) ist folgendes Programm aufgestellt worden: Faustszenen von Robert Schumann, Tedeum von Bruckner, Sehnsucht von Georg Schumann, Sinfonia domestica von Richard Strauss und die achte Symphonie von Beethoven. Das Orchester bildet die verstärkte Königl. Hofkapelle Berlin.

TAGESCHRONIK

Dem neunten Jahrgang des Deutschen Bühnen-Spielplans entnehmen wir nachstehende Angaben über die Aufführungen, die vom September 1904 bis August 1905 an den am Deutschen Bühnenspielplan beteiligten Bühnen erfolgt sind. — Opern: Adam, Der Postillon von Lonjumeau, 58 Aufführungen, d'Albert, Die Abreise 29, Auber, Fra Diavolo 90, Die Stumme von Portici 30, Beethoven, Fidelio 182, Bizet, Carmen 341, Boieldieu, Die weisse Dame 79, Brüll, Das goldene

Kreuz 25, Cornelius, Der Barbier von Bagdad 27, Donizetti, Die Regimentstochter 100, Flotow, Stradella 67, Martha 187, Goldmark, Die Königin von Saba 47, Götz, Der Widerspenstigen Zähmung 28, Gounod, Faust 220, Romeo und Julie 26, Halévy, Die Jüdin 87, Humperdinck, Hänsel und Gretel 158, Die Heirat wider Willen 12, Kienzl, Der Evangelimann 55, Kreutzer, Das Nachtlager in Granada 75, Leoncavallo, Der Bajazzo 218, Der Roland von Berlin 31, Lortzing, Undine 185, Der Waffenschmied 179, Der Wildschütz 62, Zar und Zimmermann 201, Maillart, Das Glöckchen des Eremiten 126, Marschner, Hans Heiling 34, Mascagni, Cavalleria rusticana 229, Massenet, Manon 26, Meyerbeer, Die Afrikanerin 62, Die Hugenotten 88, Der Prophet 42, Robert der Teufel 22, Mozart, Don Juan 80, Die Entführung aus dem Serail 35, Figaros Hochzeit 136, Die Zauberflöte 175, Nessler, Der Trompeter von Säckingen 127, Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor 154, Offenbach, Hoffmanns Erzählungen 182, Puccini, Die Bohème 41, Rossini, Der Barbier von Sevilla 142, Tell 50, Saint-Saëns, Samson und Dalila 53, Smetana, Die verkaufte Braut 24, Thomas, Mignon 241, Tschaikowsky, Eugen Onegin 26, Verdi, Aïda 148, Ein Maskenball 30, Rigoletto 47, Der Troubadour 197, Violetta (La Traviata) 85, Wagner, Der fliegende Holländer 218, Götterdämmerung 89, Lohengrin 341, Die Meistersinger von Nürnberg 192, Das Rheingold 96, Rienzi 42, Siegfried 127, Tannhäuser 326, Tristan und Isolde 68, Die Walküre 168, Siegfried Wagner, Der Kobold 19, Weber, Der Freischütz 261, Oberon 47, Weingartner, Orestes 7, Weis, Der polnische Jude 39, Wolf-Ferrari, Die neugierigen Frauen 131, Zoellner, Die versunkene Glocke 22. — Operetten und Singspiele: Audran, Die Puppe 142, Bayer, Der Polizeichef 31, Berté, Die Millionenbraut 32, Dellinger, Don Cesar 55, Jadwiga 55, Eysler, Bruder Straubinger 128, Pufferl 48, Felix, Madame Sherry 79, Gilbert, Das Jungfernstift 41, Hellmesberger, Das Veilchenmädchen 123, Herblay, Das Schwalbennest 203, Mam'zelle Nitouche 113, Heuberger, Der Opernball 53, Holländer, Die Herren von Maxim 47, Jones, Die Geisha 164, Lehár, Die Juxheirat 119, Der Rastelbinder 158, Mader, Das Garnisonsmädel 34, Millöcker, Der Bettelstudent 187, Gasparone 57, Jung Heidelberg 201, Das verwunschene Schloss 27, Der Vizeadmiral 22, Offenbach, Fritzchen und Lieschen 30, Orpheus in der Unterwelt 61, Die schöne Helena 63, Die Verlobung bei der Laterne 20, Planquette, Die Glocken von Corneville 39, Raimann, Das Waschermädl 69, Reinhard, Der Generalkonsul 45, Das süsse Mädel 136, Strauss, Johann, Die Fledermaus 422, Der lustige Krieg 31, Eine Nacht in Venedig 22, Waldmeister 20, Wiener Blut 113, Der Zigeunerbaron 209, Strauss, Josef, Frühlingsluft 459, Strauss, O., Die lustigen Nibelungen 42, Sullivan, Der Mikado 35, Suppé, Boccaccio 99, Donna Juanita 49, Fatinitza 71, Flotte Bursche 31, Die schöne Galathée 52, Zeller, Der Obersteiger 45, Der Vogelhändler 136, Ziehrer, Die drei Wünsche 24, Die Landstreicher 69.

Die Errichtung einer Musikfesthalle in Görlitz wurde beschlossen. Die Gesamtkosten sind mit 810000 Mk. veranschlagt. Die Halle wird nach dem Projekte des Baumeisters Sehring in Berlin erbaut werden. Zum nächstjährigen schlesischen Musikfeste soll sie fertiggestellt sein.

Die Züricher Tonhallengesellschaft wählte an Stelle des Ende der Wintersaison zurücktretenden Dr. Friedrich Hegar zum Kapellmeister Volkmar Andreae, den Dirigenten des Gemischten Chors und des Männerchors Zürich.

Kammermusiker Hugo Rüdel, Chordirigent an der Berliner Hofoper, hat den Antrag angenommen, künftig bei den Festspielen in Bayreuth die Einstudierung und Leitung der Chöre als Nachfolger Prof. Knieses zu übernehmen.

Aus New York kommt die traurige Nachricht, dass Edward Mac Dowell



geistig unheilbar erkrankt ist. Das Amerika-Heft der „Musik" brachte in dem Artikel von Henry T. Finck näheres über sein Leben und Schaffen, wie auch sein Bild. Mac Dowell war der hervorragendste der amerikanischen Komponisten.

Frau Schumann-Heink hat der Operettentätigkeit in Amerika 1½ Jahre vor Ablauf ihres Kontraktes entsagt und wird sich wieder der Oper und dem Konzert widmen. Im Sommer wird sie in Bayreuth mitwirken.

Joachim Andersen, der Leiter der Palais- und Tivolikonzerte in Kopenhagen, erhielt das Ritterkreuz des dänischen Dannebrog-Ordens verliehen.

Das Kaiserl. Konservatorium in Petersburg ist auf Befehl des Präsidenten der kaiserl. russ. Musikgesellschaft Grossfürst Konstantin infolge der dort stattfindenden Unruhen auf unbestimmte Zeit geschlossen worden.

Soeben erschien No. 83 der Mitteilungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Im Hinblick auf W. A. Mozarts 150. Geburtstag am 27. Januar 1906 gewinnt die soeben erschienene 2. Auflage von Köchels weltbekanntem chronologisch-thematischen Verzeichnisse sämtlicher Tonwerke Mozarts und die 4. Auflage Teil I von Otto Jahns klassischem, biographisch-kritischem Werke „W. A. Mozart" besondere Bedeutung. Die von Ritter von Köchel geförderte Gesamtausgabe von Mozarts Werken ist schon vor einer Reihe von Jahren fertiggestellt, sie wird aber ergänzt durch Supplemente, die bisher verschollene oder als echt nicht verbürgte Werke enthalten. Gerade jetzt werden 5 Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott wieder ans Tageslicht gebracht. Wenn mit einer gewissen Vorliebe die Werke alter Meister berücksichtigt werden, so wird doch auch den zeitgenössischen, lebenden Komponisten ein breites Feld eingeräumt. Davon zeugen u. a. die Werke des auch in Deutschland gut eingeführten finnischen Komponisten Jean Sibelius, die zum grössten Teil von genannter Firma zum alleinigen Verlag erworben wurden. Unter den angekündigten musikgeschichtlichen Werken befindet sich als besonders interessant eine Sammlung altarabischer und maurischer Musik. Wagner-Freunde werden gern vernehmen, dass die längst gewünschte Taschen-Ausgabe der Partitur von Tristan und Isolde noch in diesem Monat erscheinen wird. Auf die numerierte Prachtausgabe sei dabei besonders hingewiesen. Die Mitteilungen werden von der Verlagshandlung an alle Musikfreunde kostenfrei verschickt.

Freiherr Rud. Prochazka stellt mit Bezug auf den in Heft 18 des IV. Jahrgangs der „Musik" veröffentlichten Artikel „Robert Franz zum 90. Geburtstage" von Hermann Erler fest, dass „die Bekanntgabe dieser Betrachtungen" dortselbst nicht zum ersten Male geschieht, sondern bereits 1894 in der bei Reclam erschienenen Rob. Franz-Biographie von Prochazka [1]) erstmals erfolgte, und zwar nach eben jenen von Herrn Erler benutzten Originalbriefen Franzens, die der Besitzer Herr Karl Osterwald in Berlin seinerzeit Freiherrn Prochazka zur ersten Benutzung und Veröffentlichung anvertraut hatte, und dass diese erste Publikation unter genauester Quellenangabe streng historisch-kritisch und auf Grund vergleichender Briefforschung durchgeführt wurde.

TOTENSCHAU

In Wiesbaden † am 30. November Hofrat Otto Dornewass, langjähriger Opernregisseur am Königl. Theater, im Alter von 65 Jahren.

In Wien † der artistische Direktor des Brünner Stadttheaters A. C. Lechner, der früher die Stadttheater von Teplitz und Salzburg geleitet hat, 61 Jahre alt.

---

[1]) Herr Erler teilt uns mit, dass ihm die Franz-Biographie von Prochazka bis auf den heutigen Tag völlig unbekannt geblieben ist. Anm. d. Redaktion



OPER

AACHEN: Die Direktion des Stadttheaters hat Heinrich Adolphi übernommen. Während Schauspiel und Operette eine ganz erhebliche Besserung aufweisen, sind die Grosstaten auf dem Gebiete der Oper noch der Zukunft vorbehalten. Der neue Herr ist von bestem Willen beseelt, und die Sympathie des Publikums wendet sich ihm zu, wie dies der regere Theaterbesuch erweist. Jos. Liese

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Leonore". — Am 20. Nov. 1905 waren 100 Jahre vorüber, dass Beethovens „Fidelio" zum ersten Male über die Bühne ging. Noch nicht in der uns allen bekannten Fassung, sondern in einer dramatisch minder kraftvollen, mehr Cherubini sich nähernden. Herr von Hülsen fasste den Entschluss, zum Festtag diese erste Ausgabe der „Leonore" (hoffentlich wird das Werk fortan immer nur noch so benannt, der Titel „Fidelio" war, wie hier ausführlich dargetan, gegen Beethovens Willen) neu herauszubringen. Das geschah in einer an sich sehr guten Aufführung. Im übrigen kann man ohne Prophetengabe voraussagen, dass das gelehrte Experiment nicht von Dauer sein kann. Beethoven selbst hat in reiferen Jahren die Umarbeitung vorgenommen, und wem es Freude macht, kann sich beim Vergleich der Partituren Seite für Seite überzeugen, dass das spätere Werk tatsächlich mehr Beethoven entspricht als das frühere (ich verweise auf den Hehemannschen Aufsatz im IV. Beethovenheft der „Musik"). Das Publikum hat über 90 Jahre Zeit gehabt, die endgültige Fassung der Oper in allen Teilen kennen zu lernen — und es wird ganz gewiss nicht einer schwächeren Sache zuliebe umlernen wollen. Aber vielleicht hat sie den einen Vorteil gehabt, dass man die wirkliche „Leonore" nun wieder wie etwas Neues kennen lernt und das Werk nicht mehr als blosses Repertoirestück unter Repertoirestücken behandelt.

Komische Oper: „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach; „Der Gaukler unserer lieben Frau" von Massenet. — Ein Bericht, der getreu nach dem Stärkegrad der empfangenen Eindrücke schildern will, darf diesmal nicht mit der Musik anfangen. In erster Linie wird er die vortrefflichen szenischen Bilder erwähnen, die nach Entwürfen des Malers Karl Walser angefertigt wurden. Besser, stilreiner ist Offenbachs wehmütig schönes Spätwerk sicher nie gesehen worden. Ferner ist der Regie ein Loblied zu singen, die mit grosser künstlerischer Gewissenhaftigkeit darauf hielt, dass das Spiel in jeder noch so flüchtigen Einzelheit sich streng dem Stil des Ganzen unterordnete. Dann erst ist von der Musik zu sprechen und anzuerkennen, dass sie gut wiedergegeben war, nicht gerade zur Begeisterung hinreissend, aber sicher das, was man so „durchaus anständig" nennt. Es ist kein Zufall, dass die Eindrücke sich just so gruppieren. Vor einigen Monaten bereits hatte die Direktion sich über ihre Absichten geäussert und dabei betont, dass in ihrer Anstalt der Kapellmeister weniger, der Regisseur mehr zu sagen haben werde. Das Programm wurde seinerzeit vielfach belächelt. Nach der Vorstellung „Hoffmanns Erzählungen" dürfte sich das Urteil geändert haben. Der Direktor Gregor hat ganz recht. Dass eine Oper nicht nur Musik, sondern auch ein Schauspiel ist, wird nur zu oft übersehen. Wagner hat so eindringlich vom Allkunstwerk gesprochen und zu einer Zeit getan, was irgend zu leisten war, um auch dem Drama im Musikdrama gerecht zu werden. Seit 22 Jahren ist nun Wagner tot. Was hat die Bühnentechnik nicht alles in dieser Zeit gelernt! Und was haben die Opernleiter getan, um ihren In-



stituten diese Entwicklung zugute kommen zu lassen? Bei der sogenannten Neueinstudierung des Nibelungenrings im Berliner Opernhaus konnte man wieder einmal feststellen, dass an der musikalischen Durcharbeitung fort und fort geschafft wurde, das szenische Bild aber von einem Jahr ins andere unverändert blieb. Wer nicht nur Ohren hat zu hören, sondern auch Augen zu sehen, dem klang das Versprechen des Herrn Gregor wie eine gute Verheissung, und dass er sich in der Regie das vorzüglichste Vorbild wählte, das heute überhaupt nur zu haben ist, das Vorbild Reinhardt, das war wahrhaftig aller Anerkennung wert. Aber, aber — warum lernt er von Reinhardt nicht auch ein wenig Geschmack in der Auswahl der Stücke! Reinhardt würde es als schwere Beleidigung empfinden, wollte man ihm zumuten, im Deutschen Theater etwa ein Ohnetsches Stück zu spielen. Mehr als ein komponierender Ohnet aber ist Massenet mit seinem „Le jongleur de Notre-Dame" wahrhaftig nicht. Möchte sich Herr Gregor diese grundsätzlichen Dinge klar machen, ehe es zu spät ist! Aufgaben findet er in einem intimen Theater mehr als genug. So gut Reinhardt mit Shakespeare, könnte Gregor mit Mozart (den man in Berlin noch nicht vollendet erlebte) volle Häuser machen. Es gälte ferner, der Spieloper ein Heim zu schaffen. Und endlich die Neueren, die in letzter Zeit sich ja gerade in dem kleineren Formensatz am grössten zeigten, dem deutschen Volk vorzuführen. Vollbringt die „komische Oper" in Zukunft solche Taten, so wird sie eine Bedeutung weit über Berlin hinaus gewinnen. Arbeitet sie jedoch mit Massenet, Saint-Saëns, Leoncavallo und anderen Halbgöttern der Regievirtuosen, so wird ihr schliesslicher Erfolg nur der sein, dass sie eine an sich gute Sache in bösen Ruf bringt. Willy Pastor

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater bot als zweite Neuheit „Die neugierigen Frauen" in vorzüglicher Wiedergabe. Der Lustspielcharakter wurde gut getroffen; so entwickelte sich die völlig zerflatternde Handlung flott, ohne indessen tiefer anzuregen: eine für das musikalisch übersättigte Publikum vorzüglich geeignete Kost, die auch hier gut mundete. Als Gast erschien Aïno Acté; Gretchen (Faust) sang sie französisch, Elsa (Lohengrin) deutsch, beide Rollen mit mehr äusserem als künstlerischem Erfolge. Ernst Stier

BRESLAU: Von Taten unserer Oper ist immer noch nichts zu berichten, nur, nach wie vor, von zahllosen Gastspielen zu den verschiedensten Zwecken. Dabei sind aber die vorhandenen Personal-Lücken noch immer nicht gedeckt. Es ist zwar eine Dame engagiert worden, die sich als Koloratursängerin bezeichnet, indes ist sie seit ihrer Verpflichtung nicht mehr aufgetreten, und es kommen immer wieder neue Damen des Ziergesanges gastweise zum Vorschein. Ganz ähnlich steht es mit dem Fach der Opernsoubrette. Auch hier ist ein Engagement und zwar auf Grund eines unangekündigten Sonntagnachmittag-Debuts erfolgt, aber die Kritik hat seitdem noch keine Gelegenheit gehabt, auch ihrerseits das Fräulein kennen zu lernen. Zwischen durch finden auch schon Engagements-Gastspiele für die nächste Saison statt. Unter diesen Kandidaten befand sich ein sehr beachtenswerter junger Wagnersänger, Fritz Trostorff aus Königsberg, der als Siegmund eine ungewöhnlich schöne und kräftige Tenorstimme offenbarte. Von demselben Opern-Institute, das offenbar viel besser „assortiert" ist, als das unsrige, stammt auch eine vornehme, ungewöhnlich gut geschulte Koloratursängerin Frl. Rollan, die sich als Königin in den „Hugenotten" vorstellte. Neuerdings gastiert Frau Fleischer-Edel aus Hamburg als „Attraktion". Ihre Elsa enttäuschte die Erwartungen empfindlich. Bei stimmlich mässiger Disposition zeigte ihre brabantische Herzogstochter in der Darstellung keinen Zug, der über die Grenzen der Opernkonvention hinausgewiesen hätte. Der südländische Baritonist Amato hat nun endlich den Breslauer Staub von seinen Füssen geschüttelt. Vierzehn Mal hat er in wenigen Wochen inmitten unseres deutschen Ensembles italienisch singen dürfen. Wie regel- und ziellos unser Opernspielplan in allen diesen Gastspielfluten dahintreibt, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung. Dr. Erich Freund

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. Yvonne de Tréville, „erste Koloratursängerin der Opéra comique in Paris" gastierte als Rosine im „Barbier" und als Lucia in Donizetti's Oper; zu welchem Zweck ist nicht recht ersichtlich. Die Dame hat eine Menge gelernt und verfügt über ein respektables technisches Können, zumal im staccato; in der Höhe klingt die Stimme scharf, und was das Spiel anbelangt, bleibt uns die Sängerin so gut wie alles schuldig. Jedes deutsche Hof- oder Stadttheater, das etwas auf sich hält, hätte mehr Grund, seine erste Koloratursängerin der „Opéra comique" auszuborgen. Der immense Beifall, den der franco-italienische Gast erzielte, ist nur ein Beweis mehr für die nachgerade sprichwörtlich werdende Genügsamkeit des hiesigen Opernpublikums, das sich auch an dem greulichen Sprachenmischmasch durchaus nicht zu stossen schien. Anderswo könnte man auch mit Recht verlangen, dass von seiten der Regie einzelnen Darstellern ein Privatissimum darüber gelesen würde, dass denn doch ein Unterschied besteht zwischen einer Vorstadtposse und Rossini's Meisterwerk. „Opera buffa" und Disziplinlosigkeit sind doch keine sich deckenden Begriffe.

Willy Renz

DARMSTADT: Im Hoftheater befindet sich das Opernrepertoire infolge der langwierigen Erkrankung unseres ersten Baritons seit Wochen in bedenklicher Stagnation. Als Gäste traten für ihn mit bemerkenswertem Erfolg ein: Schütz (Leipzig), Brinkmann und Breitenfeld (Frankfurt a. M.). Hervorhebung verdienen zwei Neuinszenierungen unseres Oberregisseurs Valdek: „Tannhäuser", den man, auch ohne Pariser Bearbeitung, dem Bayreuther Muster (namentlich im zweiten Akte) möglichst angenähert hatte, und die „Zauberflöte", die szenisch und dekorativ in prachtvollem neuem Gewande nach Münchener Vorbild erschien. Die ursprüngliche Einteilung in zwei Akte war beibehalten, und sämtliche Verwandlungen vollzogen sich bei geöffnetem Vorhang. Auch ganze Dialogszenen waren bei dieser Gelegenheit nach dem Originaltext wieder hergestellt worden. Beethovens der Auffrischung recht bedürftiger „Fidelio", der am hundertjährigen Gedenktage der ersten Aufführung als Schüler- und Volksvorstellung in Szene ging, wurde allerdings noch ganz „in der Gewohnheit trägem Geleise" dargestellt. Meyerbeers „Prophet", den man recht überflüssig wieder aufgewärmt hatte, zeigte bedenkliche Spuren des Alters.

H. Sonne

DESSAU: Durch zahlreiche Neuengagements ist im Personalbestande der Hofoper ein starker Wechsel eingetreten. Frl. Delsarta sang bisher das Evchen und die Troubadour-Leonore, Herr Jakobs den Figaro im „Barbier", Luna, den Jäger („Nachtlager") und Nevers, Herr Nietan, ein vielversprechender junger Tenor, den Almaviva, Manrico, Frl. Abt die Recha, Frl. Wünsche die Azucena und Frl. Forti die Valentine. Als Isolde gastierte erfolgreich Josephine Reinl (Berlin). Der 5. November brachte die Uraufführung von Morold-Reiters Tanz- und Singspiel „Der Totentanz". Der Stoff, einer schlesischen Sage entstammend, ist von Max Morold nicht unwirksam dramatisiert worden. Betreffs der Musik wandelt der Komponist Josef Reiter im volkstümlich-modernen Stil eigene Pfade. Er zeigt reiche Erfindungsgabe, versteht Stimmung zu machen, aufzubauen und wirksam zu steigern. Die Aufführung ging unter Franz Mikoreys feinsinniger Führung trefflich vonstatten.

Ernst Hamann

DRESDEN: Da die Hauptkräfte der Kgl. Hofoper durch die höchst anstrengenden Vorarbeiten zu Richard Strauss' „Salome" in Anspruch genommen sind, so ist der Spielplan der letzten Wochen alles andere als interessant gewesen. „Gäste kamen und Gäste gingen", aber sie vermochten sämtlich uns nicht zu der Überzeugung zu bringen, dass ihnen der Schnabel hold gewachsen sei, mit Ausnahme der Altistin Frl. Neisch, deren Azucena den Wunsch nach einem weiteren Gastspiel rege machte.

F. A. Geissler

ELBERFELD: Der neue Direktor Julius Otto sorgt mit Kapellmeister Oskar Malata und Oberspielleiter Georg Thoelke für gut vorbereitete und im Ensemble gut durchgearbeitete Aufführungen, wie dies im November wieder der neu ausstaffierte „Freischütz", „Fliegende Holländer", „Evangelimann" und die Zentenarfeier des „Fidelio" bewies. Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen" haben in ihrer musikalischen Komik, dank der Darsteller, die sich den Ton der Rokokotändelei trefflich zu eigen gemacht, auch hier eine freundliche Aufnahme gefunden. Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M: Gewiss hat die kleine Balletnovität „Der verlorene Groschen" mit der Musik, die Johannes Doebber zum Teil aus dem bekannten Beethoven-Rondo nahm, nicht mit Unrecht hier sehr freundliche Aufnahme gefunden, denn die Ausführung, bei der sich auch neuengagierte Kräfte angenehm bemerkbar machen, lässt nichts zu wünschen übrig, und die Partitur zeigt mehr Sorge für das Detail der Ausgestaltung, als dem Genre gewöhnlich widerfährt. Eine unwillige Regung kann man gleichwohl nicht unterdrücken, wenn hier nach jetzt recht beliebter Praxis sans façon ein Stück Musik seinem ursprünglichen künstlerischen Zweck entfremdet wird.
Hans Pfeilschmidt

GRAZ: D'Andrade's Don Juan hat unsere Alten durch den schönen Bariton fasziniert; uns fasziniert die grosse Persönlichkeit, der dramatische Sänger. Er hat die Tragödie des sinnlichen Übermenschen gesungen und doch die Buffo-Elemente des Werkes lächeln lassen. Er gibt immer Mozartsches Drama, nie Mozartsche Konzertnummern: ob er nun die Secco-Rezitative in elegantem Italienisch hinrollen macht — und wie wirken sie italienisch! — oder ob er im unmittelbaren Anschluss ans Rezitativ „Lá ci darem la mano" verführend flüstert. Die Champagnerarie sprühte elektrische Funken; das Haus schrie förmlich auf. Leider bewirken die Stars immer, dass das Publikum hernach nur ungern die einheimischen (gastlosen) Vorstellungen aufsucht; auch wenn es sich um eine Fidelio-Aufführung handelt, die immer (hier sind Jenny Korb als Leonore und A. Winternitz als Dirigent zu nennen) und in jeder Form Gottesdienst ist.
Dr. Ernst Decsey

HALLE: Humperdincks „Die Heirat wider Willen" enttäuschte das Publikum; einerseits kann die Novität von unserer Bühne nicht gut besetzt werden, dann ist das Publikum an derlei Kost noch zu wenig gewöhnt und drittens traf der sonst ausgezeichnete Kapellmeister Eugen Gottlieb den Lustspielton nicht immer, so dass das musikalische Geäder und Gespinst etwas zu grob erschien. Am besten reüssierte noch Herr Muth als Duval und Herr Soomer als König Philipp. Eine glänzende Siegfried-Aufführung mit Dr. Banasch in der Titelrolle, Frl. Stoll als Brünnhilde und Herrn Soomer als „Wanderer" entschädigte für manches Mindergute. Augenblicklich gastiert mit wechselndem Erfolge für das Fach des Heldentenors Rupert Gogl aus Erfurt. Dr. Banasch geht unter glänzenden Bedingungen nach Magdeburg. Martin Frey

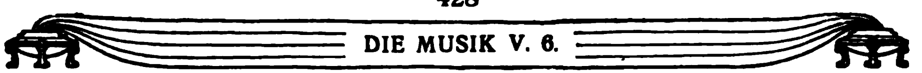
KIEL: Am hiesigen Stadttheater fand „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner eine beifällige Aufnahme, obschon das Publikum etlichen Partieen der Oper mit Befremden gegenüberstand. Wesen und Inhalt der Oper ist sattsam bekannt. Jedenfalls ist es ein kluger Gedanke von Siegfried Wagner, in die deutsche Märchenwelt zu greifen, den gefundenen Stoff aber heroisch, jedenfalls nicht ohne heroische Züge umzudichten und damit ein eigenartig wirkendes Genre zu schaffen. Man tut Siegfried Wagner kein Unrecht und stempelt ihn keineswegs zum Kopisten, wenn man die verwandten Züge zwischen dem Bärenhäuter und dem „reinen Thoren" hervorhebt. Es geht im übrigen ein volkstümliches Element durch dieses Werk, sowohl im dramatischen Stoff, wie in der Musik. Gerade in den volkstümlichen Episoden zeigt sich Siegfried Wagner von der stärksten Seite. Insgesamt steckt viel Geist, viel Pointe in dieser schildernden,

malenden und die Szene tragenden Musik. Unsere Bühne fand sich in Anbetracht eines geringen künstlerischen Vermögens überraschend gut mit dem Werk ab. Besonders zeichneten sich die Herren Grusin (Hans Kraft), Schenk (Der Fremde) und Hungar (Teufel), sowie Frl. Röthig als Luise aus. Hans Sonderburg

KÖLN: Zu den beliebtesten Erscheinungen des Repertoires gehört Offenbachs phantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen", deren solistische Besetzung hier wie wohl überall nicht in allen Teilen die wirklich entsprechende ist, deren musikalisches Ensemble und Inszenierung aber vollauf die Höhe der Aufgabe erreichen. Weiter sei „Tristan und Isolde" genannt, womit Otto Lohse eine wahrhaft glänzende Dirigentenleistung bietet. Als „Brangäne" und Anwärterin für das durch Juana Hess nur schwach besetzte erste Altfach trat Auguste Müller-Hannover auf und erzielte vorwiegend vorteilhafte Eindrücke. Als hervorragende Isolde bewährte sich Alice Guszalewicz ausgezeichnet, während der Tristan jedenfalls, wenn er auch nicht einwandfrei ist, zu Theodor Konrads besten Rollen gehört. Eine Kölner Sopranistin Emilie Dowerk hat als Santuzza eklatanter Weise dargetan, dass sie nicht das Zeug dazu hat, zur eventuellen Entlastung der ersten dramatischen Sängerin im Rahmen der Kölner Bühne mit Aussicht auf einige Zweckdienlichkeit Verwendung zu finden. Die „Fidelio"-Hundertjahrfeier wurde in pietätvoll-würdiger Weise begangen. Auf Einladung Max Martersteigs, dessen stilvolle Inszenierung sich trefflich bewährte, leitete Fritz Steinbach die Aufführung des mit den besten Einzelkräften (Leonore: Alice Guszalewicz) besetzten Werks und erzielte zumal mit dem Orchester — C-dur Ouvertüre No. 3 —, wie schon bei den sommerlichen Festspielen, wundervolle Wirkungen. Paul Hiller

MAGDEBURG: Ausser Wolf-Ferrari's „Neugierigen Frauen", die eine willkommene Abwechslung des Spielplans bedeuten, aber kaum eine dauernde Bereicherung sein werden, ist hier noch keine Novität eingezogen. Es gastierten Franz Naval als George Brown und als Don José; Bertram als Holländer und Don Juan, Anna Sutter als Carmen. Der Beethoven-Gedenktag wurde durch eine Aufführung des „Fidelio" gefeiert. Max Hasse

MÜNCHEN: Die Sensation der bisherigen Saison war die Erstaufführung der Märchenoper „Ilsebill" von Friedrich Klose. Der Erfolg, den das Werk erzielte, war ein grosser und im allgemeinen auch ein berechtigter. Der dramatische Gehalt des allbekannten Märleins vom Fischer und seiner Frau scheint auf den ersten Anblick nicht sehr bedeutend, allein der Textdichter Hugo Hoffmann hat durch geschickte Konzentration eine packende Steigerung zu erreichen gewusst, und der Komponist verstand diese Anlage seines Libretto's aufs beste auszunützen. Der Beginn in der ärmlichen Fischerwohnung am See, das lustige Leben auf dem reichen Bauernhof, die Szene auf der Ritterburg, endlich der Pomp der Kirche gaben zu immer reicherer Entfaltung der Tonsprache Anlass, und bei der Peripetie, die aus der prunkvollen Kathedrale wieder in das schlichte Milieu des Anfangs überleitet, erklingt zwar die Einleitungsmusik wieder, aber ungemein vertieft und im Ausdruck verstärkt, so dass die Steigerung bis zum Schluss fortdauert. In dieser Schlussszene hat Klose sein Bestes gegeben und einen starken Eindruck erzielt; weit weniger ansprechend ist die Kirchenszene, in der eine Orchesterdynamik sich entfaltet, die an der Grenze des Erträglichen steht. Die Bauern- und Ritterszenen bringen einzelne schöne Details, von denen namentlich das Auftreten des Kreuzzugspredigers, der durch seine Macht über die Gemüter der Ritter in Ilsebill den Wunsch nach der Gewalt der Kirche erregt (auch dichterisch ein feiner Zug), Anlass zu einer musikalisch durch den eingestreuten Choralgesang sehr wirkungsvollen Episode gibt. Die Aufführung unter Mottl war vorzüglich; die Hauptpartieen der Ilsebill und des Fischers waren durch Frau Burk-Berger und Herrn Pauli (vom Hoftheater in



Karlsruhe) trefflich vertreten, dem Zauberfisch lieh Herr Bauberger seine mächtige Stimme und unter den Episodenrollen ragte Herr Holzapfel als Kreuzzugsprediger hervor. — Ausser dieser Premiere ist noch erwähnenswert eine flotte Neueinstudierung der „Lustigen Weiber" unter Fischers Direktion mit Herrn Sieglitz als Falstaff.

Dr. Eugen Schmitz

NÜRNBERG: Es ist selbstverständlich, dass bei Neuzusammenstellung eines komplizierten Opernkörpers in allen seinen Teilen ein Repertoire sich nur langsam entwickeln kann. Immerhin konnten wir jetzt Carmen, Zar und Zimmermann, Cavalleria und Pagliazzi, Freischütz und Tannhäuser hören. Alles ordentlich, nichts hervorragend. Zu dem bisherigen Sängerpersonal ist Fräulein Wallfried getreten: eine Anfängerin zwar noch, aber eine Sängerin mit so grossem Reichtum an Können und Stimme, dass man begreifen kann, wenn sie vorläufig noch verschwendet. Die Regie unserer Oper hat in Herrn Toller einen ebenso kunstsinnigen wie erfahrungsreichen Sachwalter gefunden.

Dr. Flatau

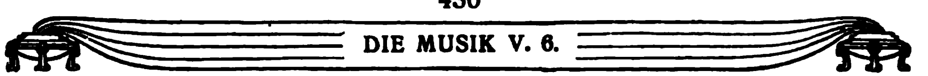
PARIS: Die Komische Oper brachte schon am 8. November ihre erste bedeutende Neuheit, „Miarka" von Alexandre Georges, heraus, und hatte einen ansehnlichen Erfolg zu verzeichnen. Schon vor 20 Jahren hatte Georges, der an der Privatmusikschule Niedermeyer Kompositionsunterricht erteilt, die Zigeunerlieder komponiert, die der Dichter Jean Richepin seiner romantischen Erzählung „Miarka, la fille à l'ourse", einverleibt hatte. Er versah sie mit Orchesterbegleitung, und ihr Erfolg war gross im Konzert Lamoureux. Später wollte aber dem Komponisten nichts mehr recht gelingen. Eine grosse Oper aus der Revolutionszeit, „Charlotte Corday", erwies sich als starker Fehlgriff. So kam er auf den Gedanken, auf jene Erstlinge zurückzugreifen und sie zu einer Oper zusammenzukitten. Richepin war gern bereit, aus seinem Roman das Textbuch selbst herzustellen, und so entstand die Oper „Miarka", wo zwar diese unregelmässige Entstehungsgeschichte nicht ganz verwischt ist, aber immerhin eine annehmbare Handlung und zwei fesselnde Charaktere zu konstatieren sind. Die Gattung der Liederoper entspricht zwar nicht den höchsten Anforderungen des Musikdramas, hat aber ihre volle Berechtigung, wenn die poetische Anlage, wie dies hier der Fall ist, den gehäuften Liedervortrag rechtfertigt oder wenigstens entschuldigt. Der prologartige erste Akt ist der mindest gelungene der vier Akte, weil er nur am Schlusse zwei Lieder bringt, womit die Zigeunerin Vougne ihre Enkelin im Flusse tauft. Die vorhergehende Dorfszene zwischen Wäscherinnen, Korbflechtern und Schulkindern hätte Georges zum Kontrast mit dem Eintreten der wilden Zigeunerin möglichst idyllisch halten sollen, aber, als ob er fürchtete, als Dramatiker nicht ernst genommen zu werden, hat er gleich hier eine solche Aufregung Platz greifen lassen, dass nicht einmal ein ruhiger Chorsatz zustandekommt. Der zweite Akt zeigt, dass auch eine Zigeunerprinzessin etwas lernen muss, um ihren hohen Beruf auszuüben. In dem verschneiten Hofe des Maire weckt die Grossmutter Miarka, die im Rollwagen eingeschlafen ist, damit sie bei einem mageren Feuer die „Chanson de la Parole" und die ganz besonders reizende „Chanson de l'eau qui court" singe. Sie selbst trägt dann dem neugierigen Maire das „Lied vom Wissen" vor, aus dem hervorgehen soll, warum sie ihm ihre Zauberbücher nicht zeigen darf. Der königliche Bräutigam erscheint hierauf der Miarka im Traum, und das gibt zu einem allerliebsten Ballet Anlass, das die Freuden eines grossen Zigeunerlagers schildert. Weniger glücklich ist der hinzutretende Gesang des berittenen Königs, der bis ans Ende der Oper eine handlungslose schemenhafte Figur bleibt. Im dritten Akt weist zwar Miarka den liebenden Vogelsteller Gleude in die Schranken eines getreuen Hundetieres zurück, aber die Grossmutter sieht, dass Gefahr im Verzuge ist. Sie will nicht länger im Hause des Maire bleiben, wo sie ungern den Winter zugebracht hat,

und, damit Miarka nicht dahin zurückkehren kann, steckt sie das Haus vor der Flucht in Brand. Im letzten Akt kampieren die beiden Zigeunerinnen samt dem getreuen Vogelsteller auf der Landstrasse. Hier singt Miarka das Wolkenlied, weitaus die Perle des ganzen Werkes, und die Alte, die den Tod nahen fühlt, das tragische Totenlied. Während sie stirbt, hat sie noch die Genugtuung, zu sehen, dass der vorüberziehende Zigeunerkönig Miarka erkennt, und sofort als Königin krönen lässt. Das gibt auch für die Musik und die Ausstattung ein packendes Schlussbild ab. Für die Altpartie der Vougne liess sich Frau Heglon von der Grossen Oper eigens verpflichten, und sie braucht das Herabsteigen an die Komische Oper nicht zu bereuen, denn noch selten hat ihr eine Partie so sehr gestattet, ihr erstaunliches Brustregister und ihr hervorragendes dramatisches Gestaltungsvermögen zu entfalten. Auch für die Gattin des Direktors, Marguerite Carré, darf die „Miarka" zu den glücklichsten Schöpfungen zählen. Die schwache Seite sind die Männerrollen. Keiner der ersten Tenöre der Bühne, denen man deswegen keinen Vorwurf machen kann, wollte die Partie des Königs übernehmen, und darum fiel sie dem Anfänger Lucazeau zu, der mit viel Überzeugung kräht, aber trotz seines Preises im Konservatorium noch zu singen lernen muss. Der unglücklich liebende Vogelsteller hat wenigstens eine anziehende schmerzliche Ballade zu singen, die bei dem Tenorbariton Jean Périer gut aufgehoben war. Die Partie des Maire zeigt bloss, dass die rezitativische Deklamation nicht die starke Seite des Komponisten bildet. Die Hauptsache bleibt, dass „Miarka" eine ganze Reihe geschlossener Gesangstücke enthält, und dass diese allein den Erfolg erstritten haben. Felix Vogt

PETERSBURG: Nachdem unsere Kaiserl. Nationaloper im Laufe der letzten Jahre „Siegfried", „Walküre", „Götterdämmerung", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Freischütz" u. a. Werke ausländischer Meister herausgebracht, erblickte in dieser Saison nach sorgfältiger Vorbereitung und in würdiger Aufführung der hundertjährige „Fidelio" das Rampenlicht der Hofoper. Um die Hauptrolle machte sich Frau Tscherkasskaja und Herr Jerschow hochverdient, besonders erstere bot eine dramatisch und gesanglich gleich vollendete Leistung. Das Ensemble unter Eduard Naprawnik's Direktion liess nichts zu wünschen übrig, ebensowenig die Ausstattung. — Die „Neue Oper" im Kaiserl. Konservatorium ist der rühmlichen Tradition vom vorigen Jahre treu geblieben, mit interessanten Neuheiten bekannt zu machen. Zur Eröffnung der Saison gelangte Baron Franchetti's Oper „Deutschland" zur Aufführung. So interessant es auch ist, Franchetti's Werk kennen zu lernen und so viele musikalische Schönheiten es enthält, — Eindruck macht es in keiner Weise, und von nachhaltigem Erfolg ist nicht die Rede.

Bernhard Wendel

PRAG: Das Deutsche Theater war diesmal besonders rührig. Es kam zunächst mit den beiden italienischen Einaktern der Sonzognokonkurrenz: „Cabrera" und „Manuel Menendez" heraus, ohne damit Erfolg zu haben. Sehr günstig war hingegen die Aufnahme der beiden Urnovitäten: der deutschen Einakter „Flauto solo" und „Zierpuppen". Das erstere Werk d'Alberts ist ein Meisterwerk, und wird seinen Weg über die deutschen Bühnen um so sicherer machen, als ihm ein treffliches Buch von Hans von Wolzogen zugrundeliegt. Man wäre versucht, es „die kleinen Meistersinger" zu nennen, weil sein Thema die Kunst und der Kampf um Kunstrichtungen ist, freilich nicht an der Pegnitz, sondern drei Jahrhunderte später an der Spree, wo der deutsche Kapellmeister und der welsche Maestro rivalisieren. Die Anekdote, die Wolzogen verarbeitet, ist historisch. Kapellmeister Pepusch hat für das Tabakskollegium bzw. den derben Geschmack seines Herrn den „Schweinekanon" für sechs Fagotte komponiert, zum Abscheu des feineren, um den Kronprinzen gescharten, der italienischen Musik ergebenen Teiles der Hofgesellschaft. Um Pepusch zu blamieren, befiehlt ihm der Prinz,



bei einer glänzenden Soiree den Kanon spielen zu lassen. Aber Pepusch weiss sich vor dem Ausgelachtwerden zu schützen, indem er die Melodie der Kantate seines Nebenbuhlers als Flötenstimme rasch dazukontrapunktiert. In dieses allerliebste Lustspielchen platzt eine recht theatralische, innerlich unwahre Gestalt hinein, die Sängerin Peppina, die abwechselnd bald als Artistin ihren Ziergesang, bald als Tiroler Naturkind ihre heimatlichen Schnadahüpfl zum besten gibt. Zu dem mit Humor und Geist und grosser Formgewandtheit verfassten Libretto schrieb d'Albert eine entzückende Musik. Sie ist liebenswürdig, schalkhaft, graziös, herzlich, zierlich, wie es der Stoff bzw. die Situation erfordert, und dabei so deutsch, so natürlich und gesund. Ein köstliches Zeitbild in Tönen. Die Zeit der schwärmerischen Serenaden, zärtlichen Menuetten, kernigen Grenadiermärsche, schnörkelhaften Arien und kanonischen Zwiegesänge. Aber nicht nur das geschichtliche Kolorit trifft d'Albert als Meister. Auch den Dialog auf symphonischer Grundlage, dieses Hauptproblem der modernen Oper, weiss er musterhaft zu behandeln. Manche dieser Dialoge sind aber zu lang, weil ihre textlich oft sehr fein pointierte Wirkung zu sehr vom genauesten Verständnis der Worte abhängt. Jedenfalls aber hat d'Albert hier ein Pendant zu seiner „Abreise" geschaffen und einen stürmischen Erfolg errungen, der auch den Reprisen treu blieb. Freilich half eine musikalisch auf das feinste ausgearbeitete Aufführung unter Leo Blech (Sänger: Förstel, Hunold, Boos) nicht wenig mit. — Über die zweite Uraufführung: die „Zierpuppen" von Anselm Götzl muss ich, als Verfasser des Buches, mich auf wenige tatsächlichen Mitteilungen beschränken. Nämlich, dass es sich stofflich um Molière's „Précieuses ridicules" handelt, dass der Komponist es auf dem Wege der absoluten Melodie versucht, und auf dem Grenzpfade zwischen komischer Oper und Operette sich tummelt. — Neu ins Repertoire wurden aufgenommen: „Samson und Dalila" und „Die Fledermaus" mit Opernkräften. Dr. Richard Batka

ROSTOCK: Unsere Bühne steht nun unter Adolf Wallnöfers Leitung. Der bekannte Sänger und Komponist hat sich eine Aufgabe gestellt, die nur einer ausserordentlichen Arbeitskraft und unermüdlichen Ausdauer möglich ist. Er trat bisher als Tannhäuser, Florestan, Evangelimann, Fra Diavolo und Eleazar mit grossem Beifall auf. Von den neu gewonnenen Mitgliedern zeichneten sich besonders Gustav Bergmann (Lohengrin, Erik), Max Barth (Holländer, Telramund, Wolfram), Elisabeth Otto (Fidelio, Senta), Bertha Vollmer (Ortrud) aus. Die Spielleitung führt Hr. Eilers mit Verständnis. Trefflich bewährt sich Gottfried Becker als Kapellmeister. — Die Vermeidung aller bösen Theaterstriche und der strenge Bayreuther Stil, wodurch die Rostocker Bühne bisher über den Durchschnitt weit hervorragte, muss aber als oberster künstlerischer Grundsatz auch fernerhin gefordert werden, wenn unsere Wagneraufführungen auf der alten Höhe bleiben sollen. Prof. Dr. Wolfgang Golther

SCHWERIN: Mit einer vortrefflichen Aufführung der Zauberflöte unter Prills Direktion wurde die Spielzeit eingeleitet. Als Königin der Nacht führte sich die neue Koloratursängerin Frl. Hempel aufs vorteilhafteste ein. Sie ist eine schätzenswerte Erwerbung für unsere Bühne. Auch in den lustigen Weibern, Rigoletto, Traviata und in den Hugenotten erntete sie warme Huldigungen. In den genannten Opern sowie in Alessandro Stradella erzielte auch der lyrische Tenor Heinrich Kraze beachtenswerte Erfolge. Aus dem Kreise der „Marmorbilder" Glucks war „Armida" neu einstudiert worden. Fr. Sothmann

WARSCHAU: Die wichtigen politischen Ereignisse haben das künstlerische Leben in Warschau länger als einen Monat zum Stillstand gebracht. Inter arma silent musae; die allgemeine Gärung hat aber auch hier in gewisser Beziehung geholfen, und zwar wird aller Voraussicht nach aus der durch die russische Bureaukratie sinnlos

geleiteten und durch italienische Kapellmeister und Sänger zu persönlichen Zwecken ausgenützten Oper eine neue Nationaloper entstehen. In der öffentlichen Versammlung aller Theatermitglieder und Mitarbeiter wurden dieses System und seine Folgen entsprechend beleuchtet. Es hat sich dabei gezeigt, dass die jetzige Administration 108000 Rubel den Künstlern (die Gage wurde manchen seit drei Monaten nicht gezahlt) und 37000 Rubel der privaten Künstler-Aushilfskasse schuldig ist. Vorläufig fangen die Vorstellungen wieder an; der Rücktritt der bisherigen Administration wird aber nächtens, nach der Beendigung der seitens der Regierung eingeleiteten Revision stattfinden, und sämtliche Theater werden dann der Stadt Warschau übergeben werden. — Im Monat Oktober fanden drei Kapellmeister-Debuts statt. Die drei Opernrepetitoren Elszyk, Sledzinski und H. Opienski haben nacheinander Hoffmanns Erzählungen, Pan Wojewoda (von Rimsky-Korssakow) und „Halka" von Moniuszko erfolgreich dirigiert. A. Z.

WIEN: Direktor Mahler bereitet einen die Hauptwerke Mozarts umfassenden Zyklus für das Jubiläumsjahr vor. Er begann mit einer musterhaften Aufführung von „Cosi fan tutte". Als Mozartdirigent tut es Mahler bekanntlich nicht leicht einer zuvor. Ein unfehlbares Tempogefühl, feinfühligste Delikatesse in der Anwendung der Dynamik und der melodischen Linienführung lassen ihn die ganze Zauberkunst der Mozartschen Klänge hervorlocken. So brachte er mit Hilfe der ausgezeichneten Solisten Selma Kurz (Fiordiligi), Frau Hilgermann (Dorabella), Frau Gutheil-Schoder (Despina), Leo Slezak (Fernando), Demuth (Guglielmo) und Hesch (Don Alfonso) eine Musteraufführung zustande, die nur bedauern liess, dass Mozarts musikalisch überreiches Werk, niedergehalten von dem albernen Text Da Ponte's, zwar jederzeit wiedererweckt, aber nicht dauernd am Leben erhalten werden kann. Gustav Schoenaich

WIESBADEN: „Die Barbarina," Oper in drei Aufzügen und einem Vorspiel von Otto Neitzel, erlebte hier am 15. November ihre Uraufführung. Es ist ungemein schwierig, dem Fernstehenden von diesem Werk ein festumrissenes Bild zu geben oder gar ein abschliessendes Urteil über es zu fällen. Denn es ist vieles in Neitzels Oper, was anreizt und näher aufhorchen macht, vieles, was abschreckt und verstimmt. Eines ist sicher, dass in dem „Barbarina"-Stoff alle Vorbedingungen für eine lebendig wirkende Operndichtung gegeben sind: wie die kleinen Liebeleien der schönen Tänzerin zu einer wahren Liebe emporwachsen; wie die Übermütige ihrem König (Friedrich II.) ein Schnippchen schlägt und hernach durch ihren Tanz die Verzeihung des Königs erringt: — was will man besseres von einer „Oper" wünschen! Neitzels Textbuch ist leider etwas ungeschickt: die Leute kommen und gehen; der Zufall ist in Permanenz erklärt; die Verse sind zum Teil abscheulich: trotz alledem hat der Stoff seine innere Kraft immer noch wirksam genug erwiesen. Es wäre noch mehr der Fall gewesen, wenn Neitzels Musik ein mehr einheitliches Gepräge, eine feinere stilistische Durchbildung trüge. In der Hauptsache zeigt er sich als moderner Symphoniker, und sein breit ausladendes und umständlich arbeitendes Orchester widerspricht nur zu oft dem zierlichen Wesen des Rokoko, und lässt den Singstimmen zu wenig freien Spielraum. An sich ist das Orchester aber auch wieder mit Geist, Witz und Laune behandelt und zeigt sich oft genug dramatisch-schlagfertig. Das Beste bietet der Komponist da, wo er ältere Tanzformen des Rokoko in seine Musik verwebt. In dieser Hinsicht ist besonders die Figur des berolinisierenden Schusters Rösicke (der zu Barbarina's Kammerdiener avanciert) freundlich bedacht; und am wirksamsten das Nachspiel, wo Barbarina tanzt und der (immer nur pantomimisch sich äussernde) König verzeiht. Hier weht echt musikalisch-poetische Stimmung, und hier erwärmte sich auch das im ganzen etwas laue Publikum. Ende gut — alles gut? Otto Dorn

ZÜRICH: Der Schlussatz des letzten Berichtes entspricht auch dem Resümee des jetzigen. Nach recht kühler Aufnahme des gut gegebenen „Werther" von Massenet blieb es bei der bisherigen Scheu vor Novitäten. Auch die Gäste plagten uns nicht sonderlich. Die Spanierin Gay überragte als Carmen kaum unsre heimischen Kräfte; einen Ersatz für den lyrischen Tenor zum nächsten Winter konnte man nicht einmal am zweiten Abend auftreten lassen. Um so befriedigender ist die ständige Entwicklung des Heldentenors Merter; auch die Soubrette Holms überragt ihre Vorgängerin. Das Fidelio-Jubiläum stand mit Frl. v. Szekrenyessy und der übrigen Besetzung auf der Höhe jedes guten Stadttheaters. Herr Kempter fährt fort, neben Herrn L'Arronge der sorgfältigen Vorbereitung alle Kräfte zu widmen. So hatten wir neben Götz' „Widerspenstige" z. B. in Operetten wie „Don Cesar" ein glänzendes Ensemble. Die Operette erfreut sich überhaupt der Gunst aller Gattungen von Besuchern, während Klassiker wenig ziehen. W. Niedermann

KONZERT

AACHEN: Das erste Abonnementskonzert brachte Werke von Brahms: sein Klavierkonzert (Katharina Goodson), acht Lieder (Lula Mysz-Gmeiner), drei Chöre für gemischten Chor a cappella op. 62, Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor a cappella und die c-moll Symphonie. Boten schon die Solisten, sowohl die klar phrasierende Pianistin wie die im Vortrag unerreicht dastehende Altistin, Anlass zu regem Beifall, so scheint mir doch die Arbeit, die Prof. Schwickerath leistete, grössere Beachtung zu verdienen. Die a cappella Chöre erstrahlten in wunderbarer Tonfülle; in makelloser Reinheit rauschten die schwierigen Gedenksprüche durch den Saal. Auch die Leitung der Symphonie stand unter einem günstigen Stern. Das Orchester, durch weitere Kräfte erheblich verstärkt, entwickelte lebhaften Schwung der Rhythmen und besonders im letzten Satz tiefe Auffassung und Edelfülle des Klanges. Jos. Liese

BARMEN: Der Allgemeine Konzertverein-Volkschor eröffnete seine Saison unter der Leitung Hopfes durch die glanzvolle Aufführung des Händelschen „Saul" mit den Solisten: Marie Seyff-Katzmayr, Adrienne von Kraus-Osborne, Richard Fischer, Dr. Felix von Kraus, dem Orgelmeister Wessel und dem Cembalisten Kleinpaul. — Im Mittelpunkt des zweiten Konzertes standen die Darbietungen von Bram-Eldering, der Brahms' Violinkonzert sowie die Saint-Saëns'sche „Havanaise" mit technisch vollendetem und seelisch empfindungsvollem Spiel zur Wiedergabe brachte. Wirkungsvoll war auch die „Symphonie in f-moll" von Georg Schumann, die von dem Tondichter selbst dirigiert wurde. — Im ersten Konzert der Konzert-Gesellschaft gelangte unter Stroncks Leitung „Fausts Verdammung" von Berlioz unter Mitwirkung des trefflichen Chores, sowie des Solistenquartetts Nina Faliero-Dalcroze, Kurt Sommer, Rudolf Moest und Ernst Pack zu tadelloser Wiedergabe. — Das zweite Konkordia-Konzert brachte u. a. die „Johannisnacht" von Anton Krause, das G-dur Konzert von Beethoven, bei dessen Wiedergabe Frieda Kwast-Hodapp durch sinnlich klangschönes und technisch meisterhaftes Spiel entzückte, wie auch Hertha Dehmlows Liederspenden sich durch feinsinnige Auffassung und wirkungsvollen Vortrag auszeichneten. Bruckners „Vierte" erfuhr eine fein abgeklärte und charakteristische Wiedergabe. — Die von Ellen Saatweber-Schlieper veranstaltete erste Soiree bot neben dem Scheinpflugschen Stimmungsbild „Worpswede" und einem Violinsolo von Bram-Eldering noch die B-dur Sonate von Mozart und die E-dur Sonate von Röntgen, die von der Veranstalterin in grosszügiger Form zur vollendeten Wiedergabe gebracht wurden.

Heinrich Hanselmann

BERLIN: Die Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten zur Leitung ihres Konzertes wieder Hofkapellmeister Karl Pohlig aus Stuttgart herberufen, der uns die B-dur Symphonie von Bruckner so geistvoll und lebendig nuanciert, so wirkungsvoll in dem hymnenartigen Schluss des Finale vorführte, wie wir das Werk noch nicht in Berlin gehört haben. Auch in der grosszügigen Gestaltung des Meistersingervorspiels, der Tannhäuser-Ouvertüre bewährte sich der Dirigent als Meister des Taktstocks. Ludwig Hess sang die von ihm für Tenor und Orchesterbegleitung komponierte Szene „Hussens Kerker" (nach einem Gedicht von C. F. Meyer) mit dem ihm eigenen fortreissenden Feuer des Ausdrucks; auch sein symphonisches Tonbild „Himmelskönig mit musizierenden Engeln", durch ein Altarbild Memmlings inspiriert, zeigte, dass der Autor die Farben des modernen Orchesters geschickt zu verwenden weiss. Dass die törichten Lieder von Alexander Schwarz von Frl. von Linsingen in diesem Konzert gesungen werden konnten, war ein arger Missgriff. — Das vierte Nikisch-Konzert war zu einem Beethovenabend gestaltet: Fidelio und dritte Leonoren-Ouvertüre, c-moll Symphonie und G-dur Konzert, das d'Albert mit vollendeter Schönheit des Klaviertones, mit wahrhaft ergreifender Innerlichkeit der Empfindung aus dem Bechstein herausdichtete. — Weingartner gab am dritten Symphonieabend der Königlichen Kapelle „Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch" von E. Boehe und die italienische Serenade von Hugo Wolf. Während das erstere Werk auch hier keinen tieferen Eindruck hinterliess, eroberte sich das andere einen stürmischen Dacaporuf. Schumanns B-dur Symphonie und die in D von Beethoven vervollständigten das Programm. — E. von Reznicek's zweites Orchester-Kammerkonzert begann mit Mozarts Haffner-Serenade, in der Konzertmeister Witek das wichtige Violinsolo meisterhaft spielte, und schloss mit der B-dur Serenade von Brahms' op. 11. Dazwischen war Beethovens elegischer Gesang gelegt, dessen vokalen Teil die Damen Dora Moran und Eva Reinhold sowie die Herren Jungblut und Lederer-Prina weich im Ton, zart in der Färbung zur Begleitung des Streichorchesters durchführten. Auch mit den vier Liedern des Dirigenten, der am Klavier begleitete, hatte die Sopranistin einen schönen Erfolg. — Am Totensonntag sang die Singakademie vier Werke von Brahms. Das erste, Begräbnisgesang für gemischten Chor und Blasinstrumente, vermutlich auf äussere Veranlassung als Gelegenheitsmusik entstanden, hinterliess keinen bedeutenden Eindruck. Darauf folgte der bekannte Parzengesang, die Nänie, und den Beschluss machte das deutsche Requiem in herrlicher Ausführung; auch die beiden Solisten, Herr von Milde und Anna Kappel, leisteten Treffliches. Namentlich die Sopranstimme erfreute durch die klare, ruhige Tongebung; in idealer Verklärung schwebte sie tröstlich über dem Chor und Orchester. — Der Gesangverein „Harmonie", unter Leitung von A. Rössler, liess sich in einem Konzert hören, dessen Programm allerlei interessante Stücke von Schubert, Rob. Kahn, Max Stange u. a. enthielt; die Arbeit des Dirigenten mit seinem gemischten Chor ist jedenfalls erfolgreich, denn es wurde rein, rhythmisch sicher gesungen, die Textaussprache war deutlich artikuliert. — Auch über das Konzert der Berliner Liedertafel (Max Werner) ist Erfreuliches zu berichten. Die meisten Stücke, wie das sechsstimmige „media vita" von Max Bruch, dann Bearbeitungen aus dem Lochheimer Liederbuch von Schreck u. a., wurden von dem wohldisziplinierten Chor zum erstenmal gesungen. Sehr viel Beifall gewann auch Frieda Hempel, von Robert Erben am Klavier begleitet, mit der Lakmé-Arie und einigen Liedern von Schumann. — Mit seinem Liederabend zeigte sich Herr van Eweyk wieder als trefflicher Liedersänger von Herz und Gemüt. — Ludwig Wüllner hatte für seinen dritten Liederabend ausser Franz Schubert, Loewe und Strauss auch Neues von Gottlieb-Noren und Hermann Zilcher angesetzt. Für die moderne Lyrik mit ihrem Schwerpunkt in der Begleitung und dem mehr deklamatorisch behan-

delten Dichterwort steht Ludwig Wüllner als berufener Interpret da, und er brachte namentlich die Zilcherschen Stücke zu starker Wirkung. E. E. Taubert

Wohl um den ungünstigen Eindruck seiner Sinfonietta abzuschwächen, hatte Max Reger für seinen Kammermusikabend nur Werke gewählt, die auf wenig Widerspruch stossen konnten: die völlig im Geiste von Brahms gehaltene Sonate für Klarinette (Prof. O. Schubert) und Klavier op. 49 No. 1, die reizenden Quatre pièces pittoresques für Klavier zu vier Händen op. 34 (Ella Jonas in der Unterstimme) und die mittlerweile im Druck erschienene, hier schon mehrfach besprochene Sonate für Klavier und Violine op. 84 (Prof. Halir), mit deren ersten Satz ich mich noch nicht befreunden kann. Dazwischen sang Klara Rahn einige seiner Lieder. Ganz wunderbar spielte Reger wieder Klavier; erst unter seinen Händen wirkt so manches in seinen Kompositonen. — Nicht weniger als 11 Mitglieder zählt die meist aus Mitgliedern der Königlichen Kapelle bestehende Kammermusikvereinigung, die sich um die treffliche Pianistin Vera Maurina und den ihr ebenbürtigen Geiger Adalbert Gülzow schart. Ausser Werken von Beethoven und Mozart wurde — hier erstmalig — von dieser sehr leistungsfähigen Vereinigung einem stattlichen Zuhörerkreis die Kammersymphonie von Wolf-Ferrari für 11 Instrumente vorgeführt, die sehr schöne melodische Gedanken in den drei ersten Sätzen enthält, während das Finale recht abfällt. — Die Brüder Mark, Jan und Boris Hambourg gaben einen Trio-Abend, in dem sie u. a. die Lebensfähigkeit eines Trio's (Concert royal in A-dur) von Couperin darlegten. — Das Böhmische Streichquartett führte Robert Kahns hier schon mehrfach besprochenes Klavierquartett op. 41 mit dem Komponisten am Klavier auf, spielte ausserdem Borodins erstes und Beethovens letztes Streichquartett. — Felix Berber bot mit dem hochinteressanten, früher ausführlich von mir gewürdigten Violinkonzert von Jaques-Dalcroze eine grossartige Leistung und vereinigte sich mit Julius Klengel zu einer vortrefflichen Wiedergabe des Brahmsschen Doppelkonzerts unter Zuziehung des von Bernhard Stavenhagen geleiteten Philharmonischen Orchesters. — Aldo Antonietti entzückte wieder einmal seine zahlreichen Freunde durch seinen herrlichen Ton; er spielte u. a. mit Begleitung des philharmonischen Orchesters ganz vortrefflich Lalo's Sinfonie espagnole, mit der er sich vor 6 Jahren hier eingeführt hatte. — Julius Ruthström, ein ebenso tüchtiger Geiger wie Musiker, hatte leider ein minderwertiges Orchester herangezogen; er spielte Richard Strauss' Konzert und ein noch ungedrucktes, stark national angehauchtes Konzert von P. E. Lange-Müller (unter dessen Leitung), ausserdem mit seinem andern weit bekannteren Landsmann Emil Sjögren zwei von diesem komponierte Stücke mit Klavierbegleitung; die mitwirkende Sängerin bleibt am besten unerwähnt. — Issay Barmas geigte hier zum erstenmal Regers zweite Solosonate und die herrliche g-moll Fuge von Bach mit beziffertem Bass, an der unsere Geiger bisher leider vorübergegangen sind. — Karl Flesch hat seinen Zyklus beendigt: es ist erstaunlich, wie stilgerecht er die verschiedensten Werke vorträgt; seine Tongebung und Technik ist eine geradezu ideale. — Willy Burmester nahm sich des zweiten Konzerts des heute viel zu wenig beachteten Raff an und konnte seine begeisterten Zuhörer mit vier Zugaben noch nicht befriedigen; sein Begleiter Alfred Schmidt-Badekow kam als Solist auch zu seinem Recht. — Ein junger Geiger, Albert Spalding, in dessen Konzert der Tenorist Felix Senius mitwirkte, hätte sein Auftreten ruhig noch hinausschieben können; dagegen wird sein dreizehnjähriger Rival Jos. Szigeti, der zunächst einem geladenen Publikum vorgestellt wurde, berechtigtes Aufsehen erregen. — Fanni Opfer interessiert allenfalls durch ihren Vortrag; ihre Stimme ist schon verblüht; in ihrem Konzert wirkte statt der in Russisch-Polen sitzen gebliebenen Geigerin Irene Schwartz die vortreffliche Harfenistin Nettie Wolff mit. — In Charlottenburg hat sich

eine Musikgesellschaft gebildet, die durch Kapellmeister Zimmer Orchester-Konzerte veranstalten lässt. In dem ersten grösseren Konzert dirigierte sogar Dr. Karl Muck das Meistersinger-Vorspiel; Emmy Zimmermann-Burg vom Hamburger Stadttheater sang erfolgreich. Wilhelm Altmann

Es kam ein Meistersänger zu uns. Der ward uns zur grossen Freude. Johannes Messchaert ist nach Gura wohl der letzte Ritter von echtem musikalischen Sängeradel. Wie ein Fürst steht er über unserer dekadenten, nervösen Zeit, die über dem Charakterisieren das Singen verlernte. Diese ruhige, vornehme Gebung, diese Schlichtheit und innerliche Rührung, dies einfache Hinstellen und Schöpfen des Liedes aus dem Menschlichen heraus, ohne Akzente und Grimassen, ohne jede individualistische Stilmeierei — dies herzliche Singen, das nichts weiter will, als Schönheit des Tones und eine edle Linienführung — das sind Güter, die uns ein gütiges Geschick bewahren möge, und die den Kommenden wahrlich als Muster dienen sollten. Insgleichen wünschte ich, dass sich die Technik dieses wahren und einzigen Meistersängers vererbte. Die Weichheit des Ansatzes, die ruhige, sichere Atemführung, die Behandlung der voix mixte, die vollendeten legati und portati können gross und klein beweisen, was „Singen" heisst. — Davon könnte zunächst Antonia Dolores lernen, deren vollendete Atemtechnik im umgekehrten Verhältnis zu ihren künstlerischen und musikalischen Qualitäten steht. Dazu hat sich der „französische" Knödel im letzten Jahre derart herausgebildet, dass die Gesamtleistung wesentlich beeinträchtigt wird. Wollen sehen, ob dies technische Phänomen zu einer höheren Stufe des Kunstgesanges aufzusteigen vermag. — Bei Hertha Dehmlow vermisse ich noch immer die Sicherheit und Präzision eines schlüssigen Stimmgriffs. Da ihr schönes Material zu dem bedeutendsten zu rechnen ist, das sich unter dem jüngeren Nachwuchs findet, so sind gerade die höchsten Ansprüche an dieses zu stellen. Ich erwarte, dass die weitere Kultur und zunehmende technische Reife die Schwächen des Ansatzes und der Detonation beseitigen, und der glänzenden Stimme mehr Energie und inneren Halt verleihen werden. Die neuen Orchesterlieder von Rudolf Buck schienen lediglich Farbenskizzen zu sein, die als solche wohl nur einen Übergang bilden. Von Bruno Hinze-Reinhold hörte ich das A-dur Konzert von Liszt, technisch sehr reif, aber ohne Feuer und Brillanz, und mit einer etwas spröden, trocknen Tongebung. — Bleiben zwei junge, nicht unschöne Stimmen: Sophie Molenaar und Katarina Hiller, die noch sehr der technischen und künstlerischen Durchbildung bedürfen. — Die Klavierkunst repräsentierte Clotilde Kleeberg. Ich muss sagen, nicht zu ihrem und der Kunst Vorteil. Die Grazie ihrer Hand ist noch immer zu bewundern, das Läuferwerk von seltener Feinheit und Klarheit, und die Figuren von höchstem instrumentellen Schliff. Aber ihr Temperament ist mittlerweile schlafen gegangen, und was schlimmer, es fehlt ihr der sinnliche Reiz und die Warmblütigkeit. Ihr Ausdruck ist recht ältlich und — Verzeihung! — herzlich langweilig geworden. — Leopold Godowsky spielte ältere Franzosen, von denen ich ein „Capriccio" von Dandrieu (1684—1740), und eine „Gigue" von Loeilly (1660—1728) erwähne. Er spielte auch sämtliche 24 „Präludien" von Chopin mit teilweise höchst anfechtbaren Finessen, Nuancen, Vorhalten, Zerlegungen usw., und bewies damit nur aufs neue, wie zutreffend meine einstige Charakteristik war. Er ist ein Spezialist, aber seine Musik ist und bleibt für mich ungeniessbar. — Dagegen stand Teresa Carreño auf der alten ragenden Höhe. Ein Klavierkonzert von Mac Dowell sowie ein Konzertstück von F. H. Cowen sagten mir jedoch nicht zu. Reflexion und erfinderische Kraft sind zwei Grössen, die miteinander nie recht aufgehen wollen. Man belegt solche Werke meist aus Verlegenheit gern mit den Beiwörtern: „geistreich", „interessant" usw., und sagt damit doch nichts anderes, als dass das Herzblut matter fliesst, und an die Stelle melodischer oder thematischer Säfte

die Verstandeskombinationen eines geschulten Kopfes und gebildeten Musikers treten. Tschaikowsky's b-moll Konzert und Liszts XIV. Rhapsodie in der Orchesterbearbeitung sind als Glanzleistungen dieses ewig jungen und sieghaften Spielgenies zu bekannt, als dass man sie besonders ins Licht zu setzen braucht. — Von den Jüngeren nenne ich Mark Hambourg, den parforce-Techniker, Gisela Grosz, deren Technik eleganter und reifer geworden, und Ignaz Friedmann, eine feine künstlerische Natur von grosser Delikatesse des Anschlags und reicher Mannigfaltigkeit der piano-Tönung.

Rudolf M. Breithaupt

Zwei mit sehr schönen Stimmen begabte Norwegerinnen, die Sopranistin Maja Gloersen-Huitfeldt und die Altistin Magnhild Rasmussen, boten wenig Erfreuliches in Duetten, während sie als Solosängerinnen sich äusserst vorteilhaft einführten. Besonders Frl. Rasmussens heroischer Alt gefiel mir. — Der ungarische Pianist Nagy Géza fordert augenscheinlich einen Vergleich seiner Leistungen mit denen eines mechanischen Klavierspielapparates heraus. Der letztere bleibt dabei jedoch Sieger, da er das Pedal nicht so unaufhörlich in Anwendung bringt. — Sehr glatte Technik und modulationsfähigen Anschlag besitzt die Pianistin Jeanie Buchanan, die mit Orchester unter der feinfühligen Leitung ihres Lehrers Xaver Scharwenka die Konzerte in b-moll von Scharwenka, Es-dur von Beethoven und Es-dur von Liszt spielte. Sie liess auch Individualität durchblicken, doch überstieg das Riesenprogramm wohl ihre Kräfte. Beethovens Grösse kam noch nicht zum Vorschein. — Matja v. Niessen-Stone, eine warmblütige, charakterisierende Sängerin, verscherzt sich den Erfolg durch unleidliches Tremolo. Sie kann keinen Ton gleichmässig halten und neigt zum Detonieren. Schade um das Talent! — Neben vielen guten finden sich zahlreiche sehr schwache Momente im Klavierspiel von Lilli von Roy-Höhnen. Ihr Beethoven ist trocken pedantisch. — Mit Seele, aber ohne Feinheit singt Fränzi Tiecke. Imposanter Alt, gutes Legato. Ihr Programm enthielt einige auffallend interessante, teilweise kraftvolle Lieder von Rudolph Bergh, auch mehrere nicht weniger schöne von Max Marschalk. — Josef Weiss ist ein trefflicher Musiker. Trotzdem bereitet sein Klavierspiel keinen „musikalischen" Genuss. Er kehrt zu sehr den wissenschaftlichen Forscher hervor. Infolge Missverstehens Bülowscher Genialität seziert er alle Werke bis ins Kleinste und arbeitet nur mit dem Verstande bei vollständiger Unterdrückung jeglichen Wohlklanges. Ausserdem sollte Herr Weiss nicht auswendig spielen, da seine grosse Nervosität ihm zu viele unangenehme Streiche spielt. — Emil Otto Hasse spielt äusserst roh und ungeschliffen. — Ebenso kann ich mich über seinen Klavier-Kollegen Desider Szántó aussprechen. Beethovens „Appassionata" nach Art einer ungarischen Rhapsodie! — Die hervorragend talentierte Paula Szalit beeinträchtigt die Wirkung ihrer farbenreichen und von Verständnis durchtränkten Klaviervorträge durch äusserliche Effekthaschereien. — Zu den jugendlichsten Sängerinnen gehört Hedwig Zimmer. Sie hat einen silberhellen Sopran, muss aber noch lange studieren. Die Koloraturen sind verwischt, die Stimme flackert. Von Auffassung noch keine Spur. Margarete Roedel unterstützte sie durch solides Klavierspiel. — Manches Schöne gab es im Konzert des Blochschen Gesangvereins. Mit Ausnahme eines dem Empfinden der Sänger wohl zu fern liegenden Madrigals von Palestrina wurden die Chöre mit fein abgestuften Nuancierungen gesungen. Die Sopranistin Elisabeth Ohlhoff machte einen sehr sympathischen Eindruck, abgesehen von leichtem Tremolo in gehaltenen Tönen. Wohlverdienten Erfolg hatte sie mit einigen innig empfundenen Liedern von E. E. Taubert. Der zweite Solist, Joseph Weintraub, spielte eine Polonaise von Wieniawski sehr sauber. — Echtes Künstlerblut besitzt die junge Violinistin Mimy Bussius. Über ihrem Spiel liegt ein poetischer Hauch. Der nicht als Zweck gepflegte Ton ist gross, schön und beseelt, die Bogenführung elegant,

die Technik, wenn auch leicht, noch nicht absolut zuverlässig, Phrasierung überlegt. Die Pausen zwischen ihren Vorträgen füllte die Sopranistin Carola Hubert ziemlich annehmbar aus. — Im Konzert von Marie Schunk liess sich wieder die ausgezeichnete Pianistin Thekla Scholl hören, die ohne Frage in Bälde als Star ersten Ranges glänzen wird. Auch ihre Begleitungen waren vollendet. Arthur Laser

BOSTON: Das Bostoner Symphonieorchester hat seine 25. Saison begonnen. An Stelle Krasselts ist Heinrich Warnke vom Kaim-Orchester als Führer der Celli in unser Orchester getreten. Er spielte das Dvořák-Konzert und errang damit allgemeinen Beifall. Leiter des Orchesters ist auch in dieser Saison Wilhelm Gericke. Als Solisten hörten wir ferner den Pianisten Lütschg, der sein Heim in Chicago aufgeschlagen hat. Er spielte Liszts A-dur Konzert. Sein Empfang war sehr warm. Madame Homer hat die Eigenschaft, im Augenblicke des Affekts den Ton übermässig zu forzieren. Sonst weiss sie ihre schöne Stimme verständig zu gebrauchen. Frau Gadsky war hinreissend in der Schlussszene der „Götterdämmerung". Weniger konnte ihr Partner, der Tenor Ellison van Hoose begeistern, mit dem sie die erste Szene sang. Das Orchester brachte als Neuheiten Dvořák's „Waldtaube" und Smetana's „Libussa"-Ouvertüre, beides Werke, die interessant aber nicht aufregend sind. An grösseren Werken wurden Strauss' „Tod und Verklärung", Tschaikowsky's f-moll Symphonie, Schuberts Unvollendete und die Eroica gespielt. Die Leistungen des Orchesters waren hervorragend. Das Hess-Quartett hat es schwer. Im vorigen Jahr bekam es einen neuen Primgeiger, diesmal einen neuen Cellisten, Warnke. So kommt die Feinheit des Ensembles noch nicht recht heraus. In Brahms' B-dur Sextett wurden die Tempi überhetzt, Schuberts a-moll Quartett geriet besser, am besten aber 3 Stücke aus Glazounoff's „Novelletten für Streichquartett," Kompositionen, die interessant sind, aber an akuter Zerfahrenheit leiden.
Dr. George S. Schwarz

BUDAPEST: Die Herzen auf, die Taschen auf, geschwinde! Wollte man aus dem Grade der Bereitwilligkeit, mit der unser Konzertpublikum dieser Aufforderung Folge leistet, einen Schluss auf die Kunstliebe oder gar auf das Kunstverständnis unseres Auditoriums ziehen, man käme gar leicht zu der leider irrigen Annahme, dass Budapest eine der musikgebildetsten Städte des Kontinents sei. Der Zyklus der Philharmoniker ist nahezu ausverkauft — fünfzigtausend Kronen eingelaufener Abonnementsbeträge klingen in eine liebliche Ouvertüre zusammen — und auch bei den Quartettvereinigungen Grünfeld-Sabathiel-Berkovits-Bürger und Kemény-Kladivko-Szerémi-Schiffer gibt es dichtbesetzte Säle. — Kapellmeister Kerner, der künstlerisch immer höher wächst, eröffnete mit Beethovens Vierter, der Glücksheiteren, wenig Verstandenen. Es folgte Liszts symphonische Dichtung „Die Ideale", mit ein Riesendenkmal der schöpferischen Impotenz des grössten Weltvirtuosen, Goldmarks herrliche „Sakuntala" und als solistischer Vortrag die meisterhafte Interpretation des Schumannschen Klavierkonzerts durch Dohnányi, den wir nun glücklich und endgültig an Berlin verloren haben. — Mit einem neuen Symphonieorchester debütierte der Kapellmeister des Lustspieltheaters Ladislaus Kun. Die ad hoc zusammengestellte Körperschaft will populäre Konzerte geben. Bei dem ersten und bisher einzigen Abend wagte man sich mit schönem Erfolg selbst an Beethovens Fünfte, an Wagner, Tschaikowsky und Mihalovich heran. — Grünfeld und Kemény brachten bisher je eine Novität. Dort hörten wir das jugendlich heitere skrupellos leichtfertige Klavierquintett von Ermanno Wolf-Ferrari, ein nachsichtsbedürftiges opus 6 — hier des Franzosen Godard A-dur Quartett: süssen, seichten Schaumwein in vier zierlich geschliffenen Kelchen. — Erhebungsvolle künstlerische Andacht weckte ein Abend Willy Burmesters. Die Mozartsonate in C, Gavotte von Rameau, Menuett von Mozart weckten frenetischen Beifall. Man wurde fast irre. War

das dasselbe Publikum, das in der Oper den üppigen Primadonnen um eines hohen C willen alle Stilderbheit, allen blutigen Naturalismus applausjubelnd verzeiht?

Dr. Béla Diósy

CHEMNITZ: Zwei Abonnements- und vier Symphoniekonzerte der Stadtkapelle (Max Pohle) brachten in üblich vorzüglicher Ausarbeitung an symphonischen Wertobjekten: Cowen's „Skandinavische" c-moll, Raffs „Leonore", Volkmar Andreaes „Schwermut — Entrückung — Vision" und Beethovens „Zweite" und „Fünfte" sowie programmatische Werke von Berlioz (Benvenuto Cellini), Liszt (Tasso), Volkmann (Richard III.), Grieg (Peer Gynt), Vierling (Maria Stuart) und Nicodé (Bilder aus dem Süden). Solistisch vertraten Deklamation: Ludwig Wüllner (Hexenlied), Violine: Hans Meyer (Lalo Symphonie espagnole), Rudolf Bauerkeller (Saint-Saëns h-moll Konzert), Gesang: Edith Walker (Weber, Brecher, Richard Strauss), Cello: Bruno Mann (Bruchs „Kol Nidrei"), Klavier: Margarete Löhnert (Reinecke h-moll Konzert), 2 Klaviere: Franz Mayerhoff und der Unterzeichnete (Fantasia appassionata des letzteren). — Relativ schwachen Besuch, aber dafür starken Erfolg hatten eine Grieg-Soiree von Kronke-Wedekind-Giessen und ein Lieder- und Rezitationsabend von Marie Hertzer-Deppe (Brahms, Schubert, Schillings, Reger) und Oskar Rössler-Groteck (Hofmannsthal, Liliencron, Goethe). In einem Extrakonzert fanden die Gesangssoli von Eva Lessmann (Händel, Bach) lebhaften, Franz Mayerhoffs „Lenzfahrt" für Chor und Orchester erneut stürmischen Beifall.

Oskar Hoffmann

DESSAU: Der erste Kammermusikabend der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise und Weber vermittelte in gediegener Ausführung Beethovens Streichquartett op. 18 No. 2 und als Novität Wolf-Ferrari's Klavierquintett Des-dur, das ebenfalls in trefflicher Weise zu Gehör gebracht wurde. Zwischen beiden Pièces sang Herr Jakobs drei Brahmslieder mit gutem Gelingen. Das erste Hofkapellkonzert bot Glucks Alceste-Ouvertüre mit Weingartners Schluss, Bachs drittes brandenburgisches Konzert und Liszts Faust-Symphonie mit dem Schlusschor, den die Dessauer Liedertafel stellte. Sämtliche Werke erfreuten sich unter Franz Mikoreys genialer Leitung trefflichster Ausführung. Als Gesangssolistin spendete Helene Staegemann in entzückender Wiedergabe eine Jahreszeitenarie und Lieder von Liszt, Weingartner und Pfitzner. Ernst Hamann

DORTMUND: Die Saison begann mit dem 1. Solistenkonzert des philharmonischen Orchesters, in dem die Wiedergabe von Brahms' e-moll Symphonie bezeugte, dass Hüttner tief in den Geist dieser Werke eingedrungen ist. Das Sängerpaar Kraus-Osborne häufte durch Lieder von H. Wolf, Brahms, Schubert neue Ehren zu den alten. Der Pianist O. Voss (Hornungkonzert) ist in seinem Virtuosentum noch gewachsen, allerdings auf Kosten der Klarheit und Vornehmheit seines Spieles. van Eweyk glänzte in Liedern, die auf den Kraftton gestimmt waren. Eine hervorragende Aufführung erfuhr der „Elias" durch den Musikverein unter Janssen. Solistisch standen Frau Cahnbley-Hinken und Frl. Bengell auf künstlerischer Höhe, während Kohmann und Metzmacher genügten. Besonderes Interesse erweckte ein Vortrag Neitzels über einige Beethovensche Sonaten mit nachfolgender musterhafter Reproduktion.

Heinrich Bülle

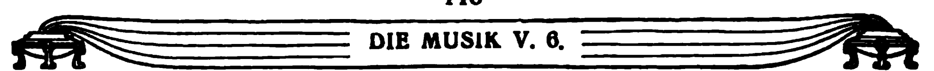
DRESDEN: Im zweiten Symphoniekonzert der Serie B im Kgl. Opernhause kam als Neuheit eine Orchestersuite (op. 126) von Enrico Bossi zur Gehör, vermochte aber keinen Erfolg beim Publikum zu erzielen. Die Suite, deren drei Sätze mit den Bezeichnungen Präludium, Fatum und Kirmes versehen sind, entbehrt ebenso sehr des geistigen Zusammenhangs dieser Teile wie der melodischen Frische und thematischen Durchsichtigkeit. Die glanzvolle Instrumentation kann für diese schwerwiegenden Mängel nur zum Teil entschädigen. Solist war Eugen d'Albert, der mit Beethovens G-dur

Konzert und der Wanderer-Phantasie seinen Ruhm wieder glänzend bewährte. Ich möchte bei dieser Gelegenheit einmal dem Wunsch Ausdruck verleihen, dass die Leiter der Symphoniekonzerte künftig wieder mehr Wert auf die Vorführung von Neuheiten legen als es jetzt der Fall ist. — Von Bedeutung waren in der Berichtszeit noch ein Liederabend von Lilli Lehmann, ein Konzert des St. Petersburger Streichquartetts und eine von der Robert Schumannschen Singakademie unter Albert Fuchs veranstaltete, höchst eindrucksvolle Aufführung der „Seligpreisungen" von Cesar Franck. Max Pauer erregte in einem eignen Klavierabend wieder durch seine glänzende Virtuosität und bedeutende Gestaltungskraft Aufsehen, während Berthe Marx-Goldschmidt mit ihrem Phantasieen-Abend keinen grossen Anklang fand. Ein junger Pianist Theodor Lemba erwies sich weder technisch noch künstlerisch als genügend ausgereift; dagegen erzielte Gisela Springer mit ihrem Klavierabend einen schönen Erfolg. Bemerkenswert war weiter ein Liederabend von Helene Staegemann und das in einem Konzert des „Dresdener Männergesangvereins" erfolgte Auftreten der hier noch unbekannten Koloratursopranistin Elfriede Martick. F. A. Geissler

ESSEN: Im Musikverein erschien Ernst Boehe als Dirigent zweier seiner Odyssee-Episoden „Odysseus Ausfahrt" und „Nausikaas Klage" und weckte als solcher grössere Erwartungen wie durch seine bei allem technischen Können doch recht unpersönliche Tonsprache. Strauss' „Domestica" unter Prof. Witte litt durch die nicht einwandfreie und rhythmisch unsichere Orchesterleistung. Dagegen entzückte Prof. Messchaerts reife Kunst im Vortrag selten gehörter Lieder und Balladen von Loewe und Schubert. Köstliche Genüsse vermittelte uns ferner ein Konzertabend des Böhmischen Quartetts, den der Musikverein veranstaltete. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Der nahenden Mozartfeier brachte der Cäcilienverein würdigsten Tribut dar, indem er bei seinem ersten Konzert des Meisters unvergleichliches Requiem tonschön und sicher im Gefüge aufführte. Danach folgte die aus Mozarts Jünglingszeit stammende, daher manch italienischen Anklang aufweisende Litanei „de venerabili altaris sacramento", die man hier noch nie gehört hatte, das holdselige „ave verum", zum Beschluss das wiederum aus frischer Jugendinspiration geschaffene Offertorium „venite populi" für Doppelchor. Alles zeigte sich seinen Aufgaben gewachsen. Solisten waren Anna Kappel, Frau Drill-Orridge, Anton Kohmann und Carl Weidt, Dirigent August Grüters. Am zweiten Konzertabend des Opernhauses hatte Hugo Reichenberger die Leitung, unter der u. a. die Eroica straff und markig herauskam; die als Neuheit gebotene Orchesterdichtung „Die Insel der Kirke" von Ernst Boehe bot dem Ohr einen intensiven, aber nicht lange haftenden Klangrausch; stark begeisterte sich das Publikum für Erika Wedekinds graziöse Gesangskünste. Sonst sind noch zu nennen unser früherer Operntenor Max Pichler als Liedersänger, der nie ein blendender Stimmvirtuos war, aber immer wieder durch die Vornehmheit und Weisheit in der Behandlung seiner Mittel mustergültig erscheint, und Bruno Hinze-Reinhold, der für sein eigenes Konzert ein sehr apartes Programm erfunden hatte. Die von ihm für Klavier übertragene und herausgegebene c-moll Violinsonate darf, auch wenn sie nicht vom grossen Bach (dem sie zugeschrieben wird) stammen sollte, als eine interessante Erscheinung im Bachstil gelten, und prächtig war der Gedanke, auch einmal einen (unzweifelhaft echten, aber sehr wenig vernommenen) Bach: dessen Capriccio über die Abreise seines Bruders in den Konzertsaal zu bringen. Dass auch bei dem herrlichen Johann Sebastian der Humor neben der genialen Grösse stand, wird in Konzerten leider nur selten in Erinnerung gebracht. Hans Pfeilschmidt

GENF: Die Herren Willy und Adolphe Rehberg gaben eine vortreffliche Vorführung der fünf Sonaten für Piano und Violoncello von Beethoven. — Das Pro-



gramm des ersten Abonnementskonzerts enthielt die dritte Symphonie von Brahms, dann das Violoncell-Konzert von d'Albert (Pablo Casals). Ferner kam u. a. Berlioz' Ouvertüre Corsaire zum Vortrag. — Das Marteau-Quartett brachte Beethovens Quartette No. 14, 6, 15, 11 und 13, der Reihe nach, zum Vortrag. Daneben enthielten die Programme noch: Sonaten für Piano und Violine von E. Moor, Hans Huber und G. Samazeuilh. — Der achtjährige Pianist Harold Colombatti (Sohn des hiesigen Konservatoriumsprofessors) gab ein wohlgelungenes Konzert. Die Mitwirkenden, Frau M. L. Debogis-Bohy, Konzertsängerin, sowie R. Pollac, Violinist, ernteten reichlichen Beifall. — Emil Jaques-Dalcroze hielt einen populären Vortrag über „Le Piano et l'éducation musicale". Die Reklame für die musikalische Erziehung entbehrte wirklich nicht eines gewissen genialen Zuges. — Unter dem Titel „Autour de Bayreuth" veranstaltete Prof. G. Humbert eine öffentliche Konferenz, die allgemeinen Beifall erzielte.

Prof. H. Kling

GRAZ: Mahlers Vierte Symphonie (G-dur) hat im Steiermärkischen Musikverein unter R. Wickenhausser Aufsehen gemacht. Ein Werk der Traulichkeit und des Herzensfriedens, oft von Haydnscher Einfachheit. Keine Posaunen und Tuben, aber greifbare symphonische Themen. Kein Takt ohne thematische Bedeutung; alles quillt von Musik. Wie lebenskräftig doch die gute alte Symphonieform ist, auch wenn nicht ein elementarer Geist, wie Bruckner, sondern ein aparter Kopf, wie Mahler, sie gebraucht. Die Symphonie ist wie ein Fra Angelico: lichte, zarte Farben auf Goldgrund, dann wieder wie ein Klimt raffiniert. Schade dass der Variationensatz das tonale Gleichgewicht verliert. Frau Berzé-Brandis sang das zierlich-naive Sopransolo des letzten Satzes mit Wärme. — Von den vielen Tenören und Baritönen, die sich hier versammelten, sei Jörn erwähnt, der mehr als Bühnensänger wirkte, und Pennarini, der als warmer lyrischer Vortragskünstler (namentlich Wolf-Sänger) selbst seine Freunde überraschte.

Dr. Ernst Decsey

HANNOVER: Ausser dem zweiten Abonnementskonzert der kgl. Kapelle, in dem unter Kotzkys diesmal besonders anregender Leitung Beethovens A-dur Symphonie und Strauss' „Don Juan" geboten wurden, das ferner solistische Gaben von Moriz Rosenthal enthielt, brachten die letzten vier Wochen eine ganze Anzahl bedeutender Künstler: Godowsky, Flesch und Ludwig Hess. Ferner hielt Dr. Neitzel einen seiner anregenden Klavier-Vortragsabende, und Berthe Marx-Goldschmidt absolvierte ein historisch-chronologisches Programm in höchst gediegener Form. Von unseren heimischen Künstlern und Genossenschaften traten auf: die Sängerinnen A. Brunotte (mitwirkend Petschnikoff) und M. Woltereck, die Pianisten Prof. Lutter (mitwirkend Franceschina Prevosti und W. Burmester) und Evers, sowie das Rilier-Quartett und das Schmidt-Trio, die beide ihre ersten Kammermusiksoireen mit echt künstlerischem Erfolg absolvierten.

L. Wuthmann

HEIDELBERG: Mit dem üblichen Geplänkel ist die Campagne dieses Winters eröffnet worden, nicht ohne dass zu den gewohnten Erscheinungen unseres Musiklebens eine neue getreten ist: Winterkonzerte des städtischen Orchesters, deren Einrichtung auf Initiative der städtischen Musikkommission zurückgeht. Der erste Abend brachte neben bekannteren Stücken von Saint-Saëns, Schubert, Wagner als Neuheiten für Heidelberg Ouvertüren von Enna und Dvořák sowie Griegs „Norwegischen Brautzug". Natürlich ist noch abzuwarten, wie sich diese Abende einführen. Ihre Leitung liegt in Paul Radigs bewährten Händen. Kern und Mittelpunkt des musikalischen Lebens bildet nach wie vor der Bachverein. Seine erste Aufführung brachte mit Reisenauer als Solisten ein geistreiches Programm: Beethovens Pastoralsymphonie und Es-dur Klavierkonzert, Schuberts Zwischenaktsmusik aus „Rosamunde," Schu-

manns Karneval (op. 9) und Webers Konzertstück (op. 79). Von einheimischer Kunstpflege sind zu erwähnen ein Sonatenabend von Otto Seelig (Klavier) und Anna Ballio (Cello) mit „klassischem" Programm, sowie der Brahmsabend von Porges, Mina Tobler (Klavier), Minna Neumann-Weidele (aus Zürich). Die von Seelig geleiteten Kammermusikkonzerte eröffnete das Brüsseler Streichquartett mit Glazounow, Beethoven und Mozart. Für die modernste Nuance sorgte eine Wiedergabe des R. Straussschen „Enoch Arden" durch Wassermann (Karlsruhe) und Th. Pfeiffer (Baden-Baden).

Hermann Voss

KÖLN: Das dritte Gürzenich-Konzert galt ausschliesslich Bach. Fritz Steinbach brachte zunächst mit wirksamer Unterbrechung durch das zweite Brandenburger Konzert (F-dur) die beiden Kantaten „Wachet, betet, seid bereit allezeit" und „Gleich wie der Regen" zu stimmungsvollster Ausführung. Es folgte die Ouvertüre D-dur für zwei Trompeten, zwei Oboen und Streichorchester, und den Abschluss bildete der „Streit zwischen Phöbus und Pan". Während an der Spitze der Solisten Meister Messchaert in seiner einzigartigen Weise jedes künstlerisch empfindende Ohr so recht erfreuen musste, bot auch der sympathische Tenorist Felix Senius Ausgezeichnetes. Mehr allgemein verdienstlich, als gerade hervorragend, wirkten Meta Geyer und Agnes Hermann, indes sich im letztgenannten Werke Tilman Liszewsky nur so halb, Reinhold Batz von der hiesigen Oper aber gar nicht stilgemäss zu behaupten wusste. Paul Hiller

KRAKAU: Für den seit dem letzten Triennium progressiv sich steigernden Aufschwung des hiesigen Musiklebens spricht die Tatsache am beredtsten, dass die neubegonnene Saison uns bis jetzt acht Solistenabende brachte. Die glanzvollsten waren jene van Liers, Sliwiński's und Slezaks. Alle drei Künstler entfesselten hier noch nicht erlebten Enthusiasmus. Den weiteren Konzertreigen bildeten die hervorragendste kleinrussische Sängerin Kruszelnicka, die Bellincioni, Thomson, Lamond und Friedmann.

Bernard Scharlitt

LEIPZIG: Das sechste Gewandhauskonzert mit Euryanthe-Ouvertüre, „Tanz in der Dorfschenke", einer prächtigen Nikisch-Interpretation der Tschaikowsky'schen „Pathétique" und mittelguten Gesangsvorträgen von Johanna Kiss, — eine Riedel-Vereins-Aufführung (Dr. Georg Göhler) des von Chrysander eingerichteten „Messias" mit vortrefflichen Chorleistungen und guten Solovorträgen von Eva von der Osten, Adrienne von Kraus-Osborne und Felix von Kraus, — das dritte Philharmonische Konzert mit der Harold-Symphonie (Solobratsche: Bernhard Unkenstein), der zwar prickelnden aber nicht hervorragend kostbaren W. von Baussnerschen Ouvertüre „Champagner" und der Hochsingerin Mary Münchhoff als Solistin, — ein unter schätzenswertester Mitwirkung von Julius Klengel und Karl Straube veranstaltetes Kirchenkonzert des von Gustav Schreck geleiteten Thomanerchores, das in vorzüglicher Ausführung Motetten und Chorlieder von J. S. Bach, Reinecke, Draeseke, Herzogenberg, Müller-Hartung und Alb. Becker brachte, — und die zweite Gewandhaus-Kammermusik, bei der erst Beethovens A-dur Quartett aus op. 18, als beifällig aufgenommene Novität Dvořáks Es-dur Klavierquartett op. 87 (mit Télémaque Lambrino am Flügel) und dann Schuberts F-dur Oktett op. 166 folgte, — diese fünf gleichsam verfassungsgemässen Musikvorführungen bildeten feste Punkte innerhalb einer wilddaherbrausenden vierzehntägigen Hochflut von Kompositions-Konzerten, Kammermusik-Vorträgen, Klavier- und Lieder-Abenden und Vereinskonzerten der Männerchöre. Lebhaftem Interesse begegneten in einem Max Reger-Konzert, das der Komponist selbst unter Mitwirkung der tüchtigen Pianistin Henriette Schelle und der sympathischen Sopranistin Adele Münz veranstaltete, mehrere Lieder Regers (besonders aus op. 43, 76 und 83) und das sehr bedeutende zweiklavierige Variationenwerk über ein Thema von Beethoven (op. 86),

während dem gewaltigen op. 81: Variationen und Fuge über ein Thema von Bach bei nicht ganz zureichender Interpretation die volle Wirkung versagt blieb. Max Pauer vollbrachte eine schöne künstlerische Tat, indem er seine Hörer mit dem Vortrag aller drei Klaviersonaten von Brahms (fis-moll, f-moll und C-dur) fesselte; Ferdinand Thieriot hatte in einem Kompositionskonzert, das er unter Mitwirkung einer singenden und zweier klavierspielenden Damen mit dem Winderstein-Orchester veranstaltete, nichts von Bedeutung zu sagen, wogegen Carl Friedberg und Johannes Hegar sich mit der sehr vollkommenen Vorführung aller fünf Beethovenschen Sonaten für Klavier und Violoncello freudigen Dank erspielen konnten, und Felix Berber, der mit Begleitung des Windersteinschen Orchesters Mozarts D-dur Konzert, ein interessantes Manuskript-Violinkonzert von Konrad Heubner und das Konzert von Brahms ganz vorzüglich schön spielte, stürmisch gefeiert wurde. An Liederabenden gab es neben mancherlei verfrühten Versuchen das verheissungsvolle Debüt eines ungarischen Baritonisten János Babrik und ein beglückendes Scheidemantel-Konzert, an dem der Pianist Walter Bachmann mit einigen Solostücken wirksam sekundierte. Schlimm war es zumeist um die Klavierabende bestellt. Der fein-künstlerische Spieler Fritz von Bose konnte sein Konzert dadurch interessant gestalten, dass er ein neues, achtunggebietendes Werk von Wilhelm Berger: Variationen und Fuge op. 91 erstmalig vorführte und dass er Carl Reinecke zur Mitwirkung an einigen Vorträgen für zwei Klaviere gewonnen hatte. Dagmar Walle-Hansen liess feinere Durchbildung eines bedeutenden pianistischen Rohmateriales vermissen. Karl Roesger flüchtete sich mit seiner etwas dunklen Kunst hinter Brahms, und in ähnlicher Weise suchte Clara Birgfeld Deckung für ihr unzulängliches pianistisches Können in den Händel-Variationen von Brahms und in den Bach-Variationen op. 81 von Reger, deren Auswendigspielen allerdings auf grosse geistig-musikalische Begabung schliessen liess. Berthe Marx-Goldschmidt fehlten für ihren „Phantasieen-Abend" volle Meisterschaft im Technischen, Beherrschung der verschiedenen Stilarten und Phantasie, und ihr gegenüber wirkte Anny Eisele, die mit dem Winderstein-Orchester Chopin's e-moll Konzert und Liszts A-dur Konzert und dazu noch einige Solostücke vortrug, jedenfalls als ein der Aufmunterung würdiges pianistisches Talent und Temperament. Mehr Erfolg als alle die Singenden und Spielenden hatte Isadora Duncan mit ihrer edelschönen Tanzdarstellung der aulidischen Iphigenie von Gluck. Arthur Smolian

LEMBERG: Die Saison eröffnete Ignaz Friedmann. Der Künstler, der u. a. Griegs a-moll und Liszts Es-dur Konzert spielte, besitzt sehr grosse Technik und Fingerfertigkeit, Chopin jedoch sollte er lieber nicht spielen. — Josef Sliwinski dagegen imponierte geradezu durch sein Chopin-Spiel. — Theodor Pollak interpretierte besonders Schuberts „Erlkönig", Chopin's Valse cis-moll sowie eigene Kompositionen meisterhaft. — Salomea Kruszelnicka besitzt eine sehr schöne, kräftige Stimme, und die Vortragsweise lässt nichts zu wünschen übrig. — Gemma Bellincioni hingegen ist nicht mehr das, was sie einst gewesen. — Den grössten Triumph feierte unstreitig Leo Slezak mit Liedern von Schubert, Beethoven, Liszt und Wolf. — César Thomson liess sich nach einer Reihe von Jahren wieder hier hören. — Das Orchester des 15. Inf.-Reg., das bei uns die Stelle eines Philharmonischen einnimmt, verdient mit vollem Recht diesen Platz. Der verdienstvolle Dirigent Konopasek hat es auf eine achtunggebietende Höhe gebracht. Wir hörten u. a. in vollendeter Ausführung Noskowski's „Meerauge", den Karfreitagszauber, Vorspiel zu „Tristan" und Bruchstücke aus Berlioz' „Damnation".

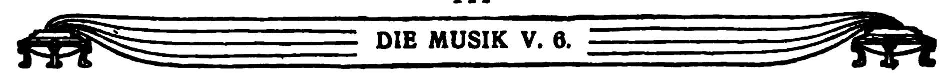
Alfred Plohn

LIVERPOOL: Unsere neu gegründete Gesellschaft, das „Liverpool Symphonie Orchester" begann seine Tätigkeit unter Mr. Vasco's Leitung mit einer prächtigen Aufführung von Tschaikowsky's fünfter Symphonie. Gertrud Ross hatte mit ihrem

ersten Auftreten als Violinistin wohlverdienten Erfolg. Die „Philharmonie“ brachte in ihrem ersten Konzert Beethovens „Achte“ zu Gehör. Fritz Kreisler und Miss Nielson waren die Solisten. Auch die ersten Besuche der musikalischen Wandervögel sind eingetroffen. Allen voran: Mme. Melba und die jugendlichen Geiger Mischa Elman und Franz von Vecsey. H. C.

MÜNCHEN: Das vierte Kaimkonzert brachte unter Schneevoigts Leitung eine prachtvolle Aufführung der grossen C-dur Symphonie von Schubert. Tilly Koenen bewährte ihre bekannte Gesangskunst an Beethovens Arie „Ah! perfido“ und Schuberts „Allmacht“. Cherubini's Abenceragen-Ouvertüre leitete den Abend ein. Weit weniger günstig verlief das fünfte Kaimkonzert, bei dem Schneevoigt offenbar schlecht disponiert war, denn die Beethovensche siebente Symphonie stand nicht auf der gewohnten Höhe seiner Dirigentenleistungen. Smetana's symphonische Dichtung „Sárka“ stand an der Spitze des Programms und erwies sich als ein gelegentlich interessantes, hin und wieder aber auch (namentlich rhythmisch) banales, im grossen und ganzen nicht sehr bedeutendes Tonstück. Eine Novität, W. Lampes „Tragisches Tongedicht“ (unter Leitung des Komponisten) fand wohlverdienten Beifall; es ist ein ansprechendes Erzeugnis moderner Orchestermusik und erhebt sich namentlich auch in seinem lieblichen Mittelsatz zu nicht geringer melodischer Erfindung. Lalo's gefällige aber vielfach recht äusserliche Symphonie espagnole für Violine und Orchester gab Konzertmeister Heyde Gelegenheit, sein musikalisch intelligentes und sauberes Spiel zu zeigen. Im zweiten Akademiekonzert gab es neben einer abermaligen Aufführung der Schubertschen C-dur Symphonie und der Berlioz'schen Karneval-Ouvertüre eine neue Bläserserenade von W. Lampe, die sich als ein thematisch nicht uninteressantes, klanglich aber ziemlich reizloses Stück erwies, dem grosser Zug und Schwung fehlt. — Unter den vielen Solistenkonzerten verdient das erste Auftreten der „Deutschen Vereinigung für alte Musik“ besonders hervorgehoben zu werden; es wurden Kammermusikwerke von Stamitz, Abel, Erlebach, Mozart, sowie Lieder von Neefe, Telemann, Neubauer, Bach, Erlebach u. a. gegeben, und die Mitwirkenden, die Damen: Johanna Bodenstein, H. Frey, M. v. Stubenrauch, die Herren Chr. Döbereiner und Ludwig Meister boten durchaus vornehme Kunstleistungen. Bemerkenswert war auch der Violin- und Klavierabend von H. Studeny und Lilly Rezabek, der u. a. die Es-dur Sonate von Rich. Strauss brachte, ferner der Klavierabend von Mark Hambourg, an dem wir die Apassionata, rhythmisch prägnant und sauber, aber ohne feinere Nuancen hörten. Grosse Anziehungskraft übten die beiden Orgelkonzerte von Karl Straube aus, der sich in Werken Buxtehudes und Bachs als stilvoller Interpret alter Musik erwies, und daneben an Liszt und Reger zeigte, dass ihm auch moderne Sachen hervorragend gelingen. Grossen Erfolg hatte auch der Abend des Böhmischen Streichquartetts, an dem namentlich Dvořáks Es-dur Quartett op. 51 zu genialer Wiedergabe gelangte. Lautenmusik und Volksgesang gab es auch im Übermass: Sven Scholander, Laura Wolzogen und Anna Zinkeisen waren auf diesem Gebiet mit mehr oder weniger Glück tätig. Nicht vergessen sei schliesslich das Konzert des Chorschulvereins, in dem Werke von Dulichius, Schütz und Palestrina besonderes Interesse erregten. Dr. Eugen Schmitz

NEW YORK: Man könnte glauben, Konzerte vor dem ersten November seien in New York bei Todesstrafe verboten, so ängstlich vermeiden es die Künstler, früher aufzutreten. Vor Jahren war das anders; da gab es auch im Oktober Konzerte zu hören und zu kritisieren. Die Saison wird überhaupt immer kürzer; sie fängt später an und hört früher auf. Es hängt das mit der Gewohnheit der reicheren Leute zusammen, den Aufenthalt auf dem Lande immer mehr auszudehnen. Das hat gewiss seine Vorteile vom hygienischen Standpunkt, ist aber schlimm für die Künstler (auch die Lehrer leiden bei dieser Ver-



kürzung), mit Ausnahme derjenigen Sänger, Geiger und Klavierspieler, die nach der hiesigen Saison sicher sind, mit offenen Armen in Europa empfangen zu werden. Für solche ist es bequem und profitabel, dass die Europäer auch in den sechs Monaten (oder wenigstens vier davon), in denen die amerikanischen Ohren ausruhen, Musik hören wollen. Andererseits verleitet gerade der Umstand, dass z. B. in London die Opernsaison einige Wochen nach dem Schluss der unsrigen anfängt, manche Sänger dazu, ihren Stimmen zuviel zuzumuten. Es gibt aber Ausnahmen; Frau Sembrich z. B., die, anstatt die Londoner und sonstige Offerten anzunehmen, den ganzen Sommer ausruht und jeden Tag einige Stunden spazieren geht. Auf diese Weise hat sie ihre Stimme bis ins 47. Lebensjahr in fast voller Jugendfrische erhalten. Sie kann sich allerdings lange Ferien schon leisten, denn hier verdient sie jedes Jahr in sechs Monaten mehr als eine Viertelmillion Mark; damit kann man ja zur Not schon auskommen! Zumeist hören wir die Sembrich natürlich in der Oper (die erst am 20. November anfängt und in der ersten Woche „Gioconda", „Königin von Saba", „Rigoletto", „Hänsel und Gretel" — in Anwesenheit des Komponisten — und „Tannhäuser" bringen wird); aber jedes Jahr, bevor die Oper beginnt, gibt sie ein Song Recital, das als ein Hauptereignis der Saison betrachtet wird und immer gestopft volle Häuser macht. Auch dieses Jahr hat sie zwei Stunden lang Arien und Lieder vorgetragen — italienische, deutsche, französische, englische; auch zwei amerikanische, darunter eins von Mac Dowell, unserem bedeutendsten Komponisten, der aber, obwohl erst 43 Jahre alt, nie mehr etwas schreiben wird; sein Geist ist umnachtet, und er wird das Schicksal von Donizetti, Schumann und Hugo Wolf teilen. — Kurz vor dem Sembrich-Konzert hörten wir eins von Emma Calvé, die eigentlich in die Oper gehört, denn ihr ganzes gesangliches und sonstiges Wesen ist schauspielerisch beanlagt. Ich halte sie, obgleich sie niemals Wagner gesungen hat, für eine der grössten Sängerinnen im Wagnerischen Sinn; aber wenn man sie im Konzertsaal hört, denkt man eben leider auch an — Wagner im Konzertsaal. — Von den Orchester-Konzerten ist das wichtigste bisher das erste philharmonische unter Leitung von Mengelberg gewesen, in dem der ausgezeichnete Amsterdamer Dirigent mit einer famosen Aufführung von Strauss' „Heldenleben" — das er auswendig dirigierte — Sensation machte. Die Philharmonische Gesellschaft verlässt sich seit zwei Jahren gänzlich auf Gastdirigenten. Dieses Jahr werden wir noch Steinbach, Fiedler, Kunwald und Safonoff hören, während Weingartner acht Konzerte der Symphony Society dirigieren wird. Auch Vincent d'Indy, den das Bostoner Orchester aus Paris importiert hat, wird zu uns kommen und zwei französische Programme interpretieren. An Abwechslung fehlt es also hier nicht!

Henry T. Finck

PARIS: Etwas spät ist das Konzertleben in Gang gekommen, aber um so intensiver ist es gleich geworden. Das hervorstechendste Merkmal ist ein Beethoven-Kultus, wie er noch nicht da war. Als äusserer Anlass dient zwar auch hier der hundertjährige Bestand des „Fidelio", aber gerade er kommt am wenigsten zu Wort. Colonne gab zwar im gleichen Konzert die beiden Ouvertüren zur Leonore und zum Fidelio und liess dazwischen von der beliebten Frau Kutscherra die grosse Arie der Leonore singen, aber weder die Grosse noch die Komische Oper haben an eine feierliche Wiederaufnahme gedacht. Schon im Frühjahr hatte die Saison mit der vollständigen Serie der Symphonieen geschlossen, für deren Leitung Weingartner eigens herbeigerufen worden war. Kurz zuvor hatte Joachim mit seinen drei Getreuen in der Société Philharmonique sämtliche Streichquartette zu Gehör gebracht. Der Erfolg war derart, dass schon jetzt für April eine Wiederholung vorausgesehen worden ist. Was Weingartner betrifft, so hat sein erfolgreiches Beispiel sofort Colonne zur Nacheiferung gereizt. Er begann in seinem dritten Sonntagskonzert eine Beethovenserie, die sich nicht auf die

Symphonieen beschränkt. Der Zulauf war so gross, dass er im fünften Konzert die Dosis verdoppelte. Die vierte Symphonie wurde zu Anfang, die fünfte am Ende gespielt. Dazwischen trug Alois Burgstaller die Lieder an die entfernte Geliebte vor, mit denen er freilich nicht soviel Erfolg hatte, als mit den üblichen Wagnerfragmenten. Am vorhergehenden Sonntag war die dritte Symphonie vom G-dur Klavierkonzert und von den Gellertschen Liedern begleitet worden. Hier hatte übrigens Colonne immerhin auch etwas Neues hinzugefügt. Im ersten Satze des Konzertes spielte der vortreffliche, aber immer etwas kalte Diémer eine wenig bekannte Kadenz von Saint-Saëns, wo das Hauptthema in wirksamer Weise in den tiefsten Bass verlegt wird. Saint-Saëns hat damit geradezu eine Ergänzung der Beethovenschen Idee geschaffen. Für die geistlichen Lieder, die der holländische Bassist Reder in deutscher Sprache wirksam vortrug, hatte Colonne durch den Komponisten Rabaud eine Orchestrierung vornehmen lassen, die sich zu eng an die Originalbegleitung für Klavier klammert und daher den Gesang beeinträchtigt. Immerhin fand Colonne in diesem Konzert auch Raum für eine Neuheit, nämlich eine Ballade für Flöte, Harfe und Orchester von Périlhou, wo zwar die Harfe nicht mehr zu sagen hat, als ein gewöhnliches Begleitungsklavier, und das Orchester auf wenige stützende Klänge beschränkt ist, aber die Flöte angenehme Variationen vorträgt. Das für Virtuosenleistungen so ungnädige Publikum Colonne's war an dem Tage gut aufgelegt, denn es bejubelte den Flötenbläser Blanquart nicht minder, als den berühmten Louis Diémer. Acht Tage später wurde dagegen wieder über das Klavier gemurrt, als Frau Roger-Miclos ein in letzter Zeit mit einer Orchesterbegleitung versehenes, aber für Klavier allein schon früher komponiertes Allegro appassionato von Saint-Saëns vortrug. Da dieses Werk kurz und unterhaltend ist und gut gespielt wurde, war dazu eigentlich kein Grund gewesen. — Chevillard hat sich bis jetzt dem systematischen Beethovenkultus ferngehalten und dafür lieber etwas für die Komponisten von heute getan. In jedem Konzert brachte er irgendeine neue Komposition für Orchester. Am besten wurde wohl mit Recht die „Chevauchée de la Chimère“ von Gaston Carraud aufgenommen. Nach dem Titel dieses Chimärenrittes erwartete man allgemein eine Nachahmung des Walkürenrittes, aber Carraud hat nur im grossen und ganzen mit wagnerschen Mitteln gearbeitet und das Walkürenmotiv geflissentlich umgangen. Er ist selbst ein geschätzter Musikkritiker in der „Liberté“, und daraus erklärt sich vielleicht sein kluges Anstandsgefühl. Nur für das Konzert Chevillard neu war der „Schwan von Tuonela“ des Finnen Sibelius, der jedenfalls das englische Horn sehr schön bedacht hat. Zwei Symphonieen Schumanns, Es-dur und d-moll, das von Capet sehr gut gespielte Geigenkonzert von Brahms, und das überaus pikante spanische Capriccio von Rimsky-Korssakow bildeten die übrigen Grosstaten Chevillard's. — Die Société Philharmonique hat ihren fünften Jahrgang mit dem üblichen Erfolg angetreten. Sie ist ihrer Sache nun schon so sicher, dass sie zum voraus bis in den April hinein ihr Programm feststellt. Deutsche und andere ausländische Kräfte werden wieder in jedem der fünfzehn Konzerte auftreten. Das in Paris noch nicht bekannte Berliner Streichquartett Dessau-Gehwald-Könecke-Espenhahn und die auch hier immer gern gehörte temperamentvolle Sängerin Marie Brema machten den Anfang. — Eine belgische Liedersängerin Elisabeth Delhez gab zwei eigene Konzerte, das eine mit dem Geiger Ten Have, das andere mit dem Cellisten Dressen. Sie ist ganz im Gegensatze zu Frau Brema nur für das Leichte und Graziöse geschaffen. — Eine neue Konzertgesellschaft für Kammermusik „Les Soirées d'Art“ hat sich ebenfalls unter das Panier Beethovens gestellt, indem sie die Quartette chronologisch vortragen lässt. Ich hörte im dritten Wochenkonzert das fünfte und letze Quartett in A-dur und B-dur in sorgsamster Ausführung. Die Herren Capet, Tourret, Bailly und

Hasselmans haben es jedenfalls nicht an gemeinsamen Studien fehlen lassen. Jeder Spieler weiss genau, wenn er hervortreten und wenn er zurückweichen muss. Die Rhythmen sind sehr präzis. In den schnellen Sätzen wird freilich die Schnelligkeit meist übertrieben und die Eleganz der Tiefe vorgezogen. Lazare **Lévy**, einer der besten Schüler Diémer's, spielte in diesem Konzert die letzte As-dur Sonate und zeigte die gleichen Vorzüge und Schwächen, wie das Quartett Capet. Die Franzosen haben sich nun einmal ein Ideal der Korrektheit für klassische Musik zurechtgemacht, das den deutschen Hörer nie völlig befriedigt. Selbst **Risler**, der mehr Persönlichkeit und Kraft besitzt als andere, verfällt in seiner Serie der Klaviersonaten hier und da in den Fehler kalter Korrektheit. — Das weitest gehende Beethovenprogramm hat jedoch weder Colonne noch Capet noch Joachim aufgestellt, sondern Armand **Parent**, der schon seit einigen Jahren regelmässige Kammermusikkonzerte veranstaltet, die einen guten Ruf geniessen. Er verspricht seinen Freunden und Abonnenten, in vier Jahren alle Werke Beethovens, soweit sie sich für den Vortrag in einem kleinen Saale und ohne Orchester eignen, vorzuführen. **Felix Vogt**

POSEN: Die **Posener Orchestervereinigung** brachte in dem ersten Symphoniekonzert unter Paul **Geislers** temperamentvoller Leitung Schumanns Manfred-Ouvertüre, das Parsifalvorspiel, Liszts Mephistowalzer und Mendelssohns dritte a-moll Symphonie, in dem zweiten Konzert unter Oskar **Hackenberger** u. a. Beethovens Zweite und die „Italienische Serenade für kleines Orchester" von Hugo Wolf. Teresa **Carreño** spielte im „Verein junger Kaufleute" u. a. Schumanns symphonische Etüden brillant und Beethovens Appassionata technisch glänzend, während Alexander **Heinemann** Loewe, Brahms, Marschalk, Lederer-Prina und E. E. Taubert zu Worte kommen liess. **Sliwinski** spielte im eigenen Konzert Tschaikowsky's G-dur Sonate op. 37 und Schumanns Davidsbündlertänze, ohne besonderes Interesse zu erwecken, hatte aber mit Chopin und Liszt grossen Erfolg. **A. Huch**

STETTIN: Das Vorwort sprach der Berliner **Domchor**. Auf einem Saalpodium, verbrämt mit Sololiedern der zurückgegangenen Tilly **Koenen**, schien er stark deplaziert. — In unsere Orchesterlücke sprang diesmal Hans **Winderstein** mit seinen **Leipziger Philharmonikern** ein. Mit der „Eroica" und der Aufsehen machenden Neuheit „L'après-midi d'un faune" von **Debussy** legte er vorwiegend Ehre ein. Der mitwirkende Pianist Moriz **Rosenthal** blendete mehr als er anregte. Beides tat Conrad **Ansorge** im Kaufmännischen Verein. Den Sieg aber trug die feurige Teresa **Carreño** davon. — Ausser der graziösen Geigerin Laura **Helbling** und dem tonprunkenden Cellisten **van Lier** hielten die Streicher (einschliesslich der Kammermusik) noch Ruhe. Desto mehr wurde gesungen. Die beiden geistesverwandten Altistinnen Maria L. **Walter** und Anna **Stephan** boten erstere vornehme Brahms-, letztere poesievolle Schumann-Vorträge. Die verinnerlichten Eva **Lessmann** und Elisabeth **Schumann** ergänzten den Glanz Emilie **Herzogs**. Gemischte Gefühle erweckten die Ausländer Karin **Lindholm** und Jackson **Norris**. Zum Schluss ein neuer Stern: die rassige Elena **Gerhardt**.

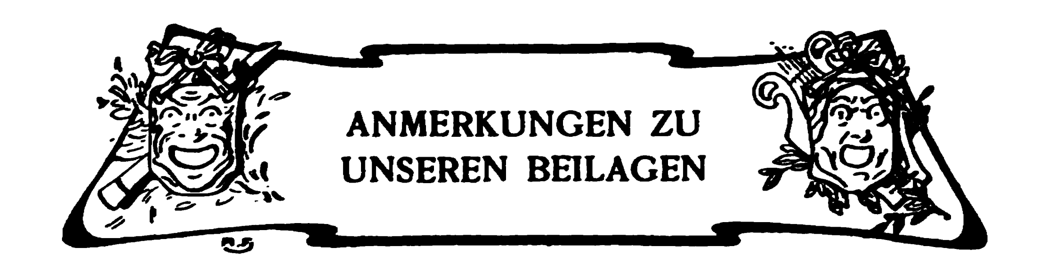
Ulrich Hildebrandt

WEIMAR: Unsere Konzertsaison wurde eingeweiht durch das **Röthigsche Quartett** mit feinem stilgemässen Vortrag älterer geistlicher Gesänge. An Solisten hatten wir: den ernst strebenden doch noch nicht ausgereiften Pianisten **Hafeld**; **Hinze-Reinhold** mit fesselndem, poesievoll ausgeführtem Programm (u. a. Liszts Schweizer Wanderjahre); Wanda von **Trzaska**, trefflich geschult und anmutig vortragend, neben der weniger befriedigenden Sängerin F. **Halbe**; **d'Albert**, der grossartig, teilweise überstürzend, eine Passacaglia Bachs, die Appassionata und Liszts h-moll Sonate vortrug; last not least **Scheidemantel** mit dem Pianisten Walter **Bachmann**. Das **Krasselt**-

Quartett brachte eine Chaconne (Bach-Busoni) und Sindings Klavierquintett op. 5 mit Vera Maurina, der virtuose Technik, Temperament, Grosszügigkeit eigen; das erste Theaterkonzert Bruckners Es-dur Symphonie und des Geigers Manén vollendete Kunst des Strichs und der Form. Schönes bot das Quenselsche Vokalquartett, reinen Genuss an zierlicher Musik und Wohllaut die „Société des instruments anciens", die „Zeitgenössische Tonkunst" hübsche, charakteristische Klaviersätze von Henriques, Karganoff u. a. und eine schweifende, doch stimmungsvolle Violinsonate sowie Lieder von Wolf-Ferrari. Ein Abend des Vereins für Kunst interessierte musikalisch durch Gesangskompositionen von Nietzsche. Prof. Paul Bachmann

WIEN: Das erste Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde brachte Edward Elgar's „Traum der Gerontius". Ein Werk, an dem eine bedeutende musikalische Begabung und echtfärbige katholische Gesinnung gleichen Anteil haben. Ein betäubender Weihrauchdunst umfängt den Hörer von der ersten bis zur letzten Note. Elgar geht auf den Inhalt des mehr rechtgläubigen als künstlerisch reifen Gedichtes des Kardinals Newman mit eifernder Inbrunst ein, und belebt dessen lehrhafte Züge durch mystische Klänge von grosser Innigkeit und eigenartigem seraphischen Zauber. Ein hervorragender Musiker spricht aus dem ganzen Werke. Modern in der Anwendung glänzender Orchesterfarben, des ariosen Rezitatives und im Verzicht auf die geschlossenen Formen, verleugnet er als Engländer dennoch nicht den Zusammenhang mit Mendelssohn, dessen reinliche und klare, meist homophone Stimmführung und Streben nach Durchsichtigkeit der Chorwirkungen das ganze Oratorium erkennen lässt. Lange genug versteht es hier der Musiker, das Interesse aus einem lebensfeindlichen, der Sterbensseligkeit gewidmeten Werke aufrecht zu erhalten. Zum Schlusse ermattet der Hörer, nicht der Musiker, durch die Monotonie des immer kühler und scholastischer sich entwickelnden Gedichtes und die Leere der Vorstellung vom Himmel, der einzig von lobsingenden Engeln erfüllt ist. Die Aufführung unter Franz Schalks Leitung war eine ganz ausgezeichnete. Chor und Orchester wirkten trefflich zusammen und liessen weder Präzision der Einsätze noch feine Abtönung der Klangfarben vermissen. Die Soli waren durch Felix Senius aus Peterburg, Rosa Stwertka und Richard Mayr bestens vertreten. Senius dürfte heute mit Recht als der beste lebende Oratoriensänger bezeichnet werden. Das zweite Konzert unserer Philharmoniker stand unter der Leitung Dr. Carl Mucks. Die Ausführung der Haydnschen Symphonie in D-dur (Br. u. H. No. 2) brachte alle Delikatessen, Feinheiten und Humor dieses reizvollen Werkes zur Geltung. Brahms' bedeutende, sich in das Herz des Hörers noch immer tiefer einsenkende c-moll Symphonie erfuhr eine ebenso eindringende als klangschöne Wiedergabe. Der Wiener Konzertverein hatte mit Edward Elgar's Introduktion und Allegro für Streichinstrumente einen durchschlagenden Novitätenerfolg. Eine neue Erscheinung auf dem Gebiete der Kammermusik war das Sevčikquartett. Es steht zwar nicht, wie nach Ankündigung zu erwarten wäre, der berühmte Leiter der Prager Virtuosenfabrik an der Spitze dieser Vereinigung. Es sind vier Schüler Sevčik's, die sich mit Autorisation ihres Lehrers als Quartett seinen Namen beigelegt haben. Aber — was die Hauptsache ist — die Herren Schotzky, Prochaska, Moravec und Waska spielen in der Tat sehr gut. Unter ihren Darbietungen war Beethoven (op. 18 No. 2) sogar die beste. Klangschönheit, Sauberkeit der Ausführung und echte Leidenschaft zeichnen ihren Vortrag aus. Unter den Klavierproduktionen sind die Abende Dohnányi's, d'Albert's und — in gemessener Entfernung — des neu aufgetauchten Wieners Bruno Eisner zu erwähnen. Gustav Schoenaich

Wegen Raummangels mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden die Berichte: Braunschweig, Breslau, Chicago, Elberfeld, Haag, Halle, Helsingfors, Magdeburg, Mainz, Nürnberg, Petersburg, Prag, Schwerin, Warschau, Zürich (Konzert).



Durch Adolph von Menzels Beethovenbildnis, das in starker Verkleinerung zu reproduzieren uns der Berliner Verlag gestattete, sei des Geburtstages (16. Dezember) unseres Altmeisters gedacht. (Das Bild ist eben als Gravüre erschienen und in Passepartout für 3 Mk. käuflich.) Zweifellos hat sich Menzel durch Schimons Bildnis anregen lassen, ja dieses als Vorlage benutzt. Doch zeigt seine Zeichnung besonders in der Partie der Augen und der flatternden Haare durch merkbare Abweichungen seine freischaltende Auffassung, die uns dieses Bild besonders wert macht.

Auch Ludwig Nohl, der am 15. Dezember vor 20 Jahren starb, gehört durch seine Beethovenforschungen, die, wenn auch überholt, dennoch für viele spätere Arbeiten die Grundlage bildeten, in den Beethovenkreis. Nohl studierte erst Jura, habilitierte sich 1860 als Privatdozent für Musikgeschichte in Heidelberg, wurde 1880 Professor und war seit 1875 auch Dozent an der Technischen Hochschule in Karlsruhe. Als glühender Wagnerfreund ist er jedermann bekannt.

Arnold Mendelssohn ist ein Weihnachtskind: am 26. Dezember 1855 geboren, studierte auch er anfänglich Jurisprudenz, dann in Berlin Musik. Seit 1890 ist er Gymnasialmusiklehrer und Kirchenmusikmeister in Darmstadt, seit 1899 Professor. Mendelssohn (übrigens Sohn eines Neffen von Felix M.) ist ein bemerkenswerter Tonsetzer, der sich besonders durch seine Opern „Elsi, die seltsame Magd" und „Der Bärenhäuter" einen Namen gemacht hat.

Die Gräfin d'Agoult hat nur durch ihre Freundschaft mit Liszt engere Beziehungen zur Musik. Als feinsinnige Schriftstellerin (ihr Pseudonym war Daniel Stern) wird sie noch heute geschätzt. Wir gedenken ihrer zu ihrem 100. Geburtstage (31. Dezember) vornehmlich, weil sie, die Mutter von Cosima Liszt, unserm Bayreuther Meister die echte, die rechte Lebensgefährtin schenkte.

Warum wir Ludwig Richters reizendes Weihnachtsbild diesem Heft beilegen, brauchen wir nicht zu sagen. Als Gegenstück zeigen wir Sandro Botticelli's, des genialen Quattrocentisten, Madonna mit den singenden Engeln. Als heiteres Spiel gedacht, klingt es dennoch wie ein mittelalterliches Glaubensbekenntnis in seiner sehnsuchtsvollen Träumerei und herben Süssigkeit. Keine grössere Kluft als zwischen den singenden Kindern auf Richters Blatt und auf dem Gemälde Meister Sandro's — und doch wie eng verwandt sind sie in ihrer Innigkeit und weihnachtlichen Stimmung.

Unsern Lesern sei für den mit diesem Heft abschliessenden 17. Band der „Musik" auch noch das Exlibris beschert. Hans Lindloff ist der Zeichner, der diesmal, frisch und flott, den Humor zu seinem Recht kommen lässt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



BEETHOVEN

VON ADOLPH V. MENZEL



V. 6

Stark verkleinerte Buchdruck-Reproduktion nach der soeben im Berliner Verlag erschienenen Gravüre



LUDWIG NOHL
† 15. Dezember 1885



V. 6





V. 6

ARNOLD MENDELSSOHN
* 26. Dezember 1855

GRÄFIN MARIE D'AGOULT

✱31. Dezember 1805



V. 6

Ehre sey Gott in der Höhe
Friede auf Erden.



V. 6

LUDWIG RICHTER FEC.

DIE MADONNA MIT DEN SINGENDEN ENGELN
von Sandro Botticelli



V. 6



Für den 17. Band der „MUSIK" (Heft 1—6 des V. Jahrgangs)



5. JAHR HEFT 6

Zweites Dezemberheft


GRAND PRIX
PARIS 1900
ST. LOUIS 1904
PIANOS, HARMONIUM
„SCHIEDMAYER, PIANOFORTEFABRIK"
vorm. J. & P. SCHIEDMAYER
K.u.K. Hoflieferanten
STUTTGART
Neckarstr. 12.


Grotrian-Steinweg Nachf.
Braunschweig.
Flügel.
Pianos.



Filiale **Berlin W.,** Potsdamerstr. 22 B.

Unentbehrlich für die geistige Aufklärung! — Ein Erfordernis für jede Bibliothek, wie zum Ausbau von Vorträgen auf allen Gebieten!

Ein Universalhausschatz ☞ menschlichen Geisteslebens. Ein Lebensspiegel. Eine Fundgrube von Gedanken aus dem Bereiche der Natur, des Lebens und der Kunst. Eine Quelle der Anregung für Geist und Gemüt. — Gedanken, Anschauungen und Betrachtungen über Natur und Leben, über Kunst und Wissenschaft in Aussprüchen von Dichtern, Philosophen, Künstlern, Schriftstellern und aus dem Volksmunde, als **Beiträge zu einer Lebenslehre** von **Professor Herm. Ritter.** 2 reich ill. Prachtbde. in Lexikonformat mit 1300 S. Text, 2 Doppel-, 34 Voll- u. 123 Textbildern à 12 Mk.

Max Schmitz, Verlagsb., Leipzig-R. 90



Ausführl. Prospekt gratis! Ein wahrer „Globus intellectualis"! »Illustrierte Zeitung.« Dieses, die flache Alltagsliteratur himmelhoch überragende Werk! »Der Herold.« Solches Buch besass die deutsche Literatur noch nicht! »Zeitbilder.« Dieses fast gigantisch zu nennende Werk. »Int. Liter.- u. M.-Berichte.« Eine moderne Bibel. »Corr. f. Deutschl. Buchdr.« Diese Bibel des Menschheitsgeistes. »Der Zirkel« 1905. Jeder Redner, jeder Schriftsteller, jeder Lehrer, überhaupt jeder gebildete Mensch **muss** sich das Werk anschaffen. Reinhold Gerling, Oranienburg. **Hunderte ähnliche Urteile!**

Auch gegen monatliche Teilzahlung von 2 Mark bei sofortiger kompletter Lieferung zu beziehen.

Carl Bongard, Verlagsbuchhandlung, **Strassburg i. Els.**

In Kürze erscheint:

„Ein harmonischer Stimmbildner"

I. (kritischer u. polemischer) Teil

Beitrag zur Lehre des Stauprinzips

von **Bernhard Ulrich - Berlin**

Preis 1.— Mark.

Zum ersten Male eine eingehende Würdigung der Arminschen Lehre von dritter Seite und gleichzeitige Kritik der Dr. Wagenmannschen Schriften.

☞ **Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.** ☜

Zu Verkaufen

1 Viola d'amour

entzückend im Ton.

1 Viola alta

(Ritterbratsche)

von grossem edlen Ton.

Näheres Stef. Blum, Mannheim

D. 7. 8.



Den Quartals-Abonnenten der

MUSIK

empfehlen wir umgehende Erneuerung ihres Abonnements. o o o Heft 7, das

2. Mozart-Heft

erscheint bereits Ende Dezember!

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen.
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Paul Joh. Haase

Konzert- u. Oratoriensänger (Bass-Bariton)

Lehrer der Tonbildung nach Müller-Brunow

Berlin W.

Kurfürstenstrasse 113

Berlin, Abonnementskonzerte im Saal der **Singakademie.** (8. Saison.)

Waldemar Meyer-Quartett.

Prof. Waldemar Meyer, I. Viol.
Max Heinecke, II. Violine.
Berthold Heinze, Viola.
Albrecht Löffler, Violoncello.

Engagementsofferten nimmt entgegen: Die Konzertdirektion **Hermann Wolff, Berlin W. 35** und die geschäftliche Leitung des **Waldemar Meyer-Quartetts, Berlin W. 30,** Kyffhäuserstr. 10.

Marie Geselschap

Pianistin

München	Berlin W.
31, Leopoldstr.	36, Bayreutherstr.
1. Mai–1. Okt.	1. Okt.–1. Mai

Konzertvertr.: **H. Wolff, Berlin.**

Franz Fitzau

Konzert- u. Oratoriensänger
Bass-Bariton
Berlin W.
Uhlandstrasse 28.

??? **Wer** lehrt in Wirklichkeit noch heutzutage den **richtigen** Tonsatz ???

Brieflichen Schnellunterricht in Kontrapunkt (wirklich strenger Tonsatz nach Kunstregeln nur massgebender Meister), **Komposition, Instrumentation** u. s. w. erteilt mit Erfolg **O. Hanssen, Musikdirekt. in Königsberg i. Pr.**

Karl Götz

Konzertbariton

Berlin W. 15

Pfalzburgerstrasse 15.

Vertretung:

Herm. Wolff, Berlin.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren

anerkannt die beste Marke (nur echt, wenn mit Original-Unterschrift *F. Del Perugia*).

Allein-Debuet für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest (Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

O. Möckel

Geigenbauer

BERLIN SW.	CHARLOTTENBURG
Kochstr. 7.	Uhlandstr. 193

Gegründet 1869.

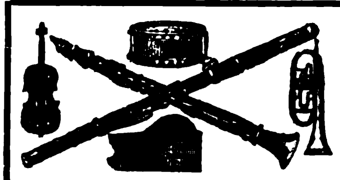


A. Kinkulkin

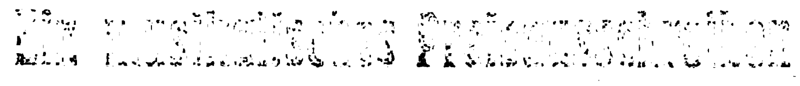
Cello-Virtuose

Zwickau i. S.,

Römerstrasse 28.



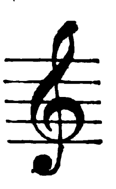
Alte Streichinstrumente, vorzüglich repariert, grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie **neue Musikinstrumente jeder Art** in einfachsten bis feinsten Qualitäten empfiehlt **Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.**
Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll



für die weitesten Kreise der Musikfreunde veranstaltet die beliebte, neuartige Sammlung von Original-Kompositionen:

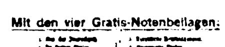


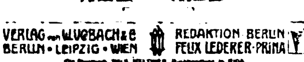














(Preis 50 Pfennig monatlich.)

Als Preise gelangen 1400 Mk. zur Verteilung.

Bedingungen:

I. Die Beteiligung an dem Wettbewerb steht jedermann frei.

II. Die Preisarbeiten dürfen noch nirgends veröffentlicht sein. Der Name des Komponisten darf auf den Notenblättern nicht vermerkt sein; vielmehr muss jede Arbeit ein Motto tragen; ausserdem muss ihr ein geschlossenes Kuvert beiliegen, das aussen das gleiche Motto wie die Preisarbeit selbst trägt und die genaue Angabe des Namens und der Adresse des Einsenders enthält.

III. Die Kompositionen müssen den Charakter des Volkstümlichen durchaus wahren und leicht spielbar beziehentlich leicht sangbar sein.

IV. Als Preise gelangen zur Verteilung:

Für Lieder (Original-Kompositionen):

I. Preis **Mark 400.** II. Preis **Mark 200.**

Für Salonstücke (Original-Kompositionen):

I. Preis **Mark 500.** II. Preis **Mark 300.**

V. Die preisgekrönten Arbeiten gehen mit allen Rechten in den Besitz des Verlages von **W. Vobach & Co., Berlin-Leipzig,** über, dagegen bleibt den Mitgliedern der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer das Aufführungsrecht vorbehalten, wenn ein diesbezüglicher Vermerk auf dem Manuskript angebracht ist. Ausserdem behält sich der Verlag das Recht vor, einige der nicht preisgekrönten Arbeiten zu einem angemessenen Preise zu erwerben.

VI. Der Schlusstermin für die Einsendungen ist auf den 15. Februar 1906 festgesetzt. Die Preisarbeiten, deren Einlieferung bereits jetzt erfolgen kann, sind an den Verlag von **W. Vobach & Co., Berlin** oder **Leipzig,** einzusenden.

VII. Das Preisrichter-Kollegium setzt sich aus den Herren *Eugen Hildach, Eduard Behm, Felix Lederer-Prina, Max Backe* und *Oscar de Liagre* zusammen.

VIII. Die Entscheidungen des Preisrichter-Kollegiums werden im März-Heft der „Musik-Mappe“ bekannt gegeben.

IX. Für verloren gegangene Einsendungen ist die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung nicht haftbar. Es empfiehlt sich daher, eine Kopie des Manuskriptes zurückzubehalten.

Berlin N 4, Chausseestr. 39. **W. Vobach & Co.,**
Leipzig-R., Kohlgartenstr. 52. Verlag der „Musik-Mappe“.

☞ Die Musik-Mappe ist nicht für den Fachmusiker bestimmt, sie will die musikalische Zeitschrift des deutschen Hauses sein. **Monatlich** erscheint ein Heft und zwar gelangt immer abwechselnd ein Heft mit Liederkompositionen (roter Umschlag), ein Heft mit Tänzen (grüner Umschlag) und ein Heft mit Salonstücken für Klavier (gelber Umschlag) zur Ausgabe.

Fortgesetzt steigende Abonnentenzahl.

Alle Buchhandlungen am Orte nehmen Bestellungen auf die „**Musik-Mappe**“ entgegen. Wo eine Buchhandlung nicht am Orte ist, bestelle man die „Musik-Mappe“ am Schalter der nächsten Postanstalt. Preis 50 Pfg. monatlich. vierteljährlich 1,50 Mk





